REVUE ROUMAINE

POÉSIES de Mihai Beniuc et Ştefan Aug. Doinaş • LA MONTAGNE, pièce en deux actes de D. R. POPESCU • Études et commentaires: LA « NOUVELLE PHILOSOPHIE » EST-ELLE UNE PHILOSOPHIE NOUVELLE? • EXISTENCE HISTORIQUE ET LANGAGE EXPRESSIF • SOURCES DE LA CULTURE ROUMAINE NON ENCORE EXPLOITÉES • La Vie des Arts: LA TRAGÉDIE ANTIQUE ET LE THÉÂTRE MODERNE • LUCIDITÉ ET ACTION • LE LIVRE — FAIT D'ART

11

1978

RR

Publication mensuelle de culture. Paraît en français, allemand, anglais et russe

Rédaction: 1, Piața Scînteii, Bucarest, Téléphone: 17.34.75

Imprimée à l'Entreprise polygraphique « Arta Grafică », Calea Șerban Vodă, 133—135, Bucarest.

Sur la couverture:
ION ANDREESCU: *Hiver à Barbizon*

REVUE ROUMAINE 11

XXXIIe ANNÉE 1978

Sommaire

MIHAI BENIUC — 3 À l'égal de Dieu ● La Lutte avec la solitude ● L'oiseau ● Moisson

D.R. POPESCU — 8 La Montagne (pièce en deux actes)

ȘTEFAN AUG. DOINAȘ — 60 J'habite un cœur ● Poème ● Les Fées ● Le Poème — sommation de la lecture

ÉTUDES ET COMMENTAIRES

LUDWIG GRÜNBERG — 64 La « nouvelle philosophie » est-elle une philosophie nouvelle?

VASILE DRĂGUȚ — 78 Existence historique et langage expressif

ADOLF ARMBRUSTER — 92 Sources de la culture roumaine non encore exploitées (interview accordée à MIHAI UNGHEANU)

ANNIVERSAIRES

TATIANA NICOLESCU 102 La fortune de Tolstoï en Roumanie

CONTACTS

CĂTĂLINA BUZOIANU 111 Un message de la jeunesse
(Interview accordée à VLADIMIR UDRESCU)

LA VIE DES ARTS

Théâtre
ILEANA BERLOGEA 116 La tragédie antique et le théâtre moderne

Cinéma
MAGDA MIHĂILESCU 125 Lucidité et action

Musique
ALINA POPOVICI 131 Où poussent les lauriers ?

Beaux-Arts
MARIUS TĂTARU 135 Le livre — fait d'art

Les Prix de l'Académie
ȘERBAN STATI 147 Préjugés infirmés

LA VIE DES LIVRES

DAN-ION NASTA 151 Humanisme — vision et incarnation

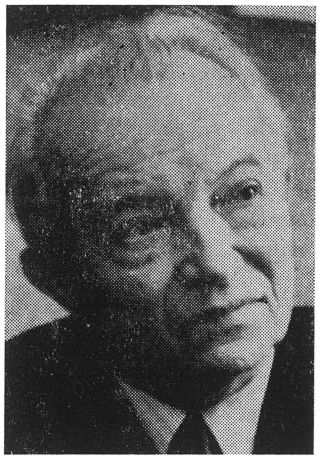
HENRI ZALIS 154 Études sur Eminescu

VALENTIN F. MIHĂESCU 157 La poésie — points de repère

LA REVUE DES REVUES

NICOLAE BÂRNA 160 «Cahiers roumains d'études littéraires»

NOS COLLABORATEURS



Mihai Beniuc

Le volume de début de Mihai Beniuc (n. 1907) intitulé *Chants de perdition* (« Cîntece de pierzanie» — 1938) contient des vers en une métrique traditionnelle qui se situent dans la lignée vigoureuse de la lyrique militante transylvaine. Son œuvre poétique d'après-guerre, réunie dans de nombreux volumes, dont *Un homme attend le lever du soleil* (« Un om așteaptă răsăritul» — 1946), *Le pommier près de la route* (« Mărul de lîngă drum» — 1954), *Le cœur du vieux Vésuve* (« Inima bătrînului Vezuv» — 1957), *Ronde de nuit* (« Patrulă de noapte» — 1975), *La voix des pierres* (« Glasul pietrelor» — 1978), se caractérise, en dehors de l'orgueilleuse implication dans le présent social, par la tendance à la réflexivité et l'expression aphoristique.

À L'ÉGAL DE DIEU

Quand je frapperai, moi, un jour, de la cognée,
Ce rocher fendra en deux, et sous nos regards,
En jaillira l'eau à grands flots échevelés !
Les gars, voilà ce que c'est que l'art!

N'allez pas toujours des exemples chercher,
Les exemples sont faits pour les sots, voilà,
Si tu veux de la foule te distinguer,
Fuis les sentiers, dans les temples n'entre pas.

J'ai monté sans suivre le chemin tout en haut,
Suivez donc mes traces de sang ;
Je monte encore, de pleurs j'ai un halo,
Et je doute comme le Christ sur la croix montant.

Je vois comme tressaillent pourtant
Les sources des commencements sacrés,
Et mon âme grisée se sent
Voisine égale à l'autre ombre ailée.

Ici, égal à Dieu, à chaque instant, dans l'Être,
Des merveilles fragiles nous forgeons dans la fange
Nous sculptons des formes de lumière dans les ténèbres
Sans désirer ni sacrifice, ni amour d'ange.

Nous ignorons les illusions passagères,
Connaissons le Néant donnant le frisson, oh !
Une fois sur la digue il nous prendra par derrière
Et nous essaierons en vain de naître à nouveau.

Et cette nuit dans nos bras toute blonde
Nous l'avons voulue pénétrée de chaleur,
À tout jamais est devenue féconde :
La vie naîtra de la vie en fleurs.

LA LUTTE AVEC LA SOLITUDE

J'ai cru être, pourtant ne suis pas,
L'être joyeux mélancolique
Dans la cage qu'est mon chant à moi —
Ce n'est qu'un jeu, un jeu éolique
Du temps folâtre, ou pesant parfois,
Sur les cordes de mon cœur qui bat
Luttant, solitude, avec ta vague, ici-bas.

Car la solitude est en chacun de nous, —
Et l'espoir peut à peine la concevoir, ah !
L'âme glacée dans les mers polaires qui bougent,
Voyageurs perdus sans compas,
Regardés avec indifférence d'un soleil rouge,
Des ours blancs sur les gigantesques glaçons,
Des pingouins tout autour en envols ronds.

Dehors attendent les nouveaux-nés, frappant timides
De leurs petits doigts la porte fermée.
Comment pourrais-je me taire, ne pas ouvrir ?
Mais leur montrer la géographie dessinée
Sous le ciel lourd de la pensée livide ?
Descends donc, rideau aux lys frais,
Que les petits hôtes entrent, dans le jardin, gais.

Et fais ainsi de Boréas Zéphire d'été,
Des larmes fais des perles abondantes,
Dans l'herbe arrache le brin desséché,
Dans les gouttes de rosée mets des étoiles vivantes,
Offre une pomme ou une rose ailée, —
Tout cela jusqu'à ce qu'à travers le temps
Résonne une voix te rappelant.

Dessin par DONE STAN

L'OISEAU

Toute une nuit j'ai lutté avec,
Il était plus puissant, car invisible était.
Lorsqu'il me frappait, m'embrasser il semblait.
Quand il me caressait, me déchirait de son bec.

Il s'éloignait, s'approchait et tout près
Je sentais dans mon corps son souffle glacé.
Ah, si l'aube venait enfin . . .
Je m'affrontais avec le grand En Vain.

La lune avait fui, ne pas être témoin,
L'abîme a englouti du ciel tout le lait
Et j'entendais son aile de fer au loin,
Bouclier de ma perte, qui sait ?

De ma poitrine le boulet du cœur arrachant,
J'ai frappé son perfide non-être ;
Et comme je gémissais, faible et impuissant,
Autour de moi riaient les ténèbres

Et toute une nuit j'ai lutté avec ces sons
Sans le voir pendant un seul instant,
J'entendais des hiboux criant,
Et l'un est descendu sur mon front.

Sur mon front, comme sur une marche pâle,
Avec ses yeux ronds, l'oiseau attend et râle.

En français **par** ANDREEA DOBRESCU-WARODIN

MOISSON

Ma moisson de douleurs s'accroît, s'accroît.
Il n'y a plus de granges assez larges
Pour y tenir toute sa lourde charge ;
Le plancher du grenier ploie sous son poids.

Elle est bien mienne, à moi, uniquement.
Et pas à vendre. Nul n'en est preneur,
Ni gardien, encor moins acheteur.
Ceux qui la voient s'en vont, indifférents.

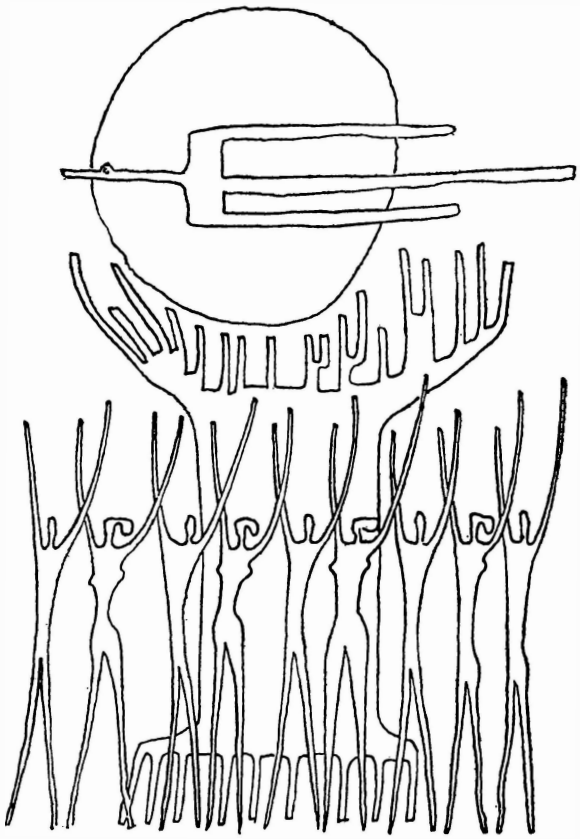
Changeant d'épaule, je l'ai charriée
Dans des sacs que je vide, puis, remplis,
Lourds comme plomb, et en nombre infini ;
À peine si je sais où les loger.

De pied en cap, alors, je les dressai
Et les portai, partout, patiemment,
Dès le printemps, jusqu'aux grands bois mourants,
Mais point trouvai pour eux quelque marché.

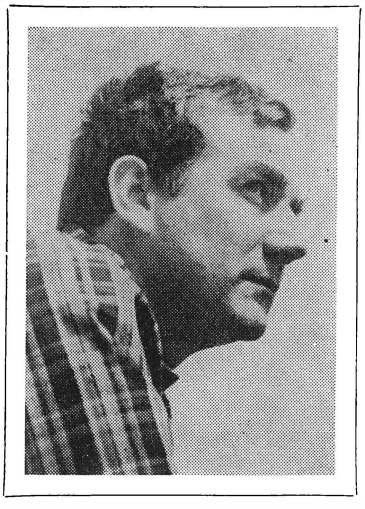
Comment pousse cette immense moisson ?
Peut-être que les vents me renvoyèrent
La semence de ma propre colère,
Pour moudre, avec, quelqu'étrange chanson,

Qui soit le chant de tous, car c'est bien eux
Qui m'ont mis tant de plomb, pour que j'en fisse
Des aubes de clarté, des aubes bleues
Dorées comme le blond épi de blé.

En français par **D. I. SUCHIANU**



Dessin par **ISTVAN VIGH**



DUMITRU RADU POPESCU (né en 1935) débute en 1958, avec le recueil de récits et de nouvelles *La Fuite* (« Fuga »). Est surtout connu comme nouvelliste (*Nostalgie* — « Dor », 1966; *L'Ombrelle* — « Umbrela de soare » 1967; *Tendrement Anastasia passait* — « Duios Anastasia trecea », 1967) et comme romancier (*F*, 1969; *Chasse royale* — « Vînătoarea regală », 1973; 1974; *Face à la forêt de Tzebea* — « Cei doi din dreptul Ţebei », 1974); D. R. Popescu est aussi un dramaturge particulièrement original. Ses drames d'actualité (*Ces anges tristes* — « Aceşti îngeri trişti », 1969; *Le Chat dans la nuit du Nouvel An* — « Pisica în noaptea Anului Nou », 1970; *Le Nain du restaurant en plein air* — « Piticul din grădina de vară », 1973) sont de puissants débats éthiques, où l'allégorie, le lyrisme et l'ironie constituent les modalités de prédilection de l'auteur. *Deux heures de paix* (« Două ore de pace », 1977) et *La Montagne* (« Muntele », 1977) sont des méditations sur la condition humaine en confrontation avec l'Histoire.

LA MONTAGNE

pièce en deux actes

par D. R. Popescu

Représentée pour la première fois le 18 juin 1977 au « Teatrul tineretului » de Piatra Neamţ

PERSONNAGES

DROMICHAITES, roi des Gètes
RIBORASTA, devin des Gètes
ANDRA, mère de Seuthes
SADO, femme de Seuthes
SEUTHES, guerrier gète, mari de Sado
BECOS, guerrier gète
ARGILOS, guerrier gète, cousin du roi Dromichaites
LYSIMAQUE, roi de Macédoine
BIDIA, fille de Lysimaque
BAMBALON, guerrier macédonien
KLEARCHOS, guerrier macédonien
Guerriers gètes et macédoniens

Les photographies du texte représentent des moments du spectacle réalisé au « Teatrul Tineretului » de Piatra Neamţ. Mise en scène: Eugen Mandric

ACTE I

La scène est près de Helis, capitale des Gètes

RIBORASTA. — La lune décroît... *(Il façonne de la poterie, de même qu'Andra.)*

ANDRA. — J'ai cueilli de l'ellébore... pour en donner aux vaches si elles enflent, et qu'elles en réchappent, et pour en introduire sous la queue des porcs si...

RIBORASTA. — Vois, le ciel tourne; le soleil, pour arriver à l'orient, s'en va vers l'occident...

ANDRA. — Sur l'adret de la montagne verte j'ai cueilli des glands et pris l'écorce des chênes pour tanner les peaux... Mais que fait Dromichaites? Son œil tremble-t-il toujours?

RIBORASTA. — Depuis douze jours le sommeil le fuit. Un mal sacré le travaille, le dévore et le tourmente...

ANDRA. — Mais il ne se montre pas... Ferais-je bouillir des graines de pavots pour l'apaiser?

RIBORASTA. — Le sommeil le fuira aussi longtemps que Lysimaque se trouvera sur notre terre. Son mal des yeux ne le quittera pas, et l'amertume de sa bouche ne passera pas non plus.

ANDRA. — Quand l'eau bouillante s'est répandue sur son pied, c'est moi qui l'ai guéri avec un jus de feuilles d'ormeau... Il ne se plaint pas de son mal, il est silencieux comme la fumée... Mais il suffit de le regarder, — si on a des yeux pour voir... A-t-il très mal à la tête?

RIBORASTA. — Peut-être...

ANDRA. — Je lui avais pourtant dit que lorsqu'on se met en route il est bon d'avoir trois gousses d'ail dans sa ceinture.

RIBORASTA. — Andra, j'ai été jusque sur les bords du Nil et j'ai aussi interrogé les sages des Grecs, mais la véritable guérison de l'homme, c'est bien nous qui la connaissons le mieux... Zalmoxis, notre dieu, nous enseigne que de même qu'il ne faut pas tenter de guérir les yeux sans guérir la tête et ni la tête sans le corps, de même il ne faut pas soigner le corps sans songer à l'âme; c'est là justement la cause pour laquelle la plupart des maladies résistent aux médecins grecs, car ils ne tiennent pas compte du *tout* qu'ils devraient soigner, et si *le tout* ne se sent pas bien il est impossible que la partie se sente bien. *(Argilos entre en silence.)* Car toutes choses viennent de l'âme, les bonnes comme les mauvaises de notre corps et de tout notre être, et elles s'épanchent de l'âme de même qu'elles se répercutent de la tête sur l'œil... Pourquoi nous épier, Argilos? Approche donc, nous n'avons rien à cacher. Je disais que c'est surtout l'âme qu'il nous faut soigner, si nous voulons que la tête aussi bien que le reste du corps soient en bonne santé.

ARGILOS. — Mais c'est par la tête que le poisson commence à pourrir.

RIBORASTA. — Lorsqu'il est mort, Argilos.

ARGILOS. — Je vois que tu fais de la poterie, tu travailles... *(Il sourit.)* Comment est-il possible qu'un devin comme toi, un guérisseur d'âmes et de maux, un mage qui lit dans les étoiles, souille ses mains de terre rouge?

RIBORASTA. — Celui qui pense ne ressent aucune souffrance à façonner quelques pots... pas plus que celui qui fait des pots s'il lui arrive de penser. Toi, serais-tu incapable de faire deux choses à la fois?

ARGILOS. — Je suis un guerrier, moi, et lorsque j'empoigne mon glaive je ne pense plus. J'ai pensé avant.

ANDRA. — Alors pourquoi n'es-tu pas avec nos hommes qui se battent contre l'armée de Lysimaque le Macédonien?

ARGILOS. — Parce que je suis venu dire à notre roi que ton fils Seuthes, qui avait disparu de notre camp au début des combats, se trouve effectivement auprès de Lysimaque!

RIBORASTA. — C'est un prisonnier de prix, il doit le garder auprès de lui.

ARGILOS. — Prisonnier? Lysimaque fait passer au fil de l'épée tous les prisonniers!...

RIBORASTA. — Et l'as-tu dit à notre roi?

ARGILOS. — Ses hommes m'empêchent de l'approcher.

ANDRA. — Je vais lui dire que tu es là.

ARGILOS. — Il le sait, mais ne veut pas me recevoir. Il dit qu'il a mal à la tête...

ANDRA. — Peut-être ne le sait-il pas... *(Elle sort.)*

ARGILOS. — Comment n'aurait-il pas mal à la tête si, lorsqu'il eut vaincu Agathocle, venu contre nous avec son armée, au lieu de lui rompre le cou, il l'a renvoyé chez lui chargé d'or et d'argent, de gâteaux de miel et de tapis précieux, comblé de dons! Pourquoi, je me le demande? Pour que le père d'Agathocle, le puissant Lysimaque vienne maintenant nous écraser? Si on avait fait périr son fils et les armées qui l'accompagnaient, il n'aurait plus osé envahir nos terres! Vois-tu, c'est par la tête que le poisson commence à pourrir! On ne reçoit rien en retour des ennemis si on les traite avec humanité.

RIBORASTA. — Nous ne devons pas haïr le monde, Argilos, nous devons nous efforcer, passionnément, de le comprendre.

ARGILOS. — Riborasta, tu es issu d'une lignée d'hommes qui nous-ont expliqué comment croît et décroît l'orbite de la lune et comment le globe de feu du soleil dépasse la mesure du globe terrestre. Tes successeurs feront de même, ils expliqueront la marche des étoiles et les signes du zodiaque et...

RIBORASTA. — Il existe une harmonie des mouvements dans ces mondes qui sont plusieurs...

ARGILOS. — Riborasta, tu as instruit les hommes dans les sciences de la physique...

RIBORASTA. — Pour qu'ils vivent conformément aux lois de la nature...

ARGILOS. — Tu leur as enseigné la logique...

RIBORASTA. — Oui, pour que...

ARGILOS. — Mais quelle logique y a-t-il d'avoir mal à la tête lorsque l'ennemi pille votre pays? Permets-moi d'être sincère: trop de savoir abêtit !

RIBORASTA. — Abêtit qui?

ARGILOS. — Certains... *(Après une courte pause.)* Moi.

RIBORASTA. — Le savoir ne t'a jamais touché... Oui, tu es sincère: tu râles ! Et tu comptes que je ne le dirai pas au roi.

ARGILOS. — Oui, parce que je ne râle pas, je te découvre, à toi, mes pensées. Le pays brûle et la vieille se peigne.

RIBORASTA. — Dromichaites est-il une vieille femme? Tu te tais. C'est bon, je ne dirai rien. Car il ne faut pas qu'en temps de guerre il y ait zizanie entre ceux d'un même sang.

ARGILOS. — C'est une vieille femme. Il a laissé partir Agathocle dans l'espoir de récupérer gratuitement les terres que Lysimaque nous avait prises ! Espoirs vains ! Lysimaque, les mains libres depuis la délivrance d'Agathocle, s'avance vers nous ! Il est de plus en plus près ! Depuis douze jours il ne fait qu'avancer ! Il vient, je l'entends ! Il vient !

ANDRA, *entre.* — Dromichaites ne peut pas te recevoir. Un de ses yeux tremble et il a mal à la tête.

ARGILOS. — Il ne peut pas supporter l'idée qu'il sera détruit.

ANDRA. — Parle plus bas... Le roi ne dort plus depuis...

ARGILOS. — Oh, oui ! il veille auprès du destin de son peuple.

RIBORASTA. — C'est une veille sacrée...

ARGILOS. — C'est une peur terrible !

RIBORASTA. — Peut-être réfléchit-il à la manière de vaincre...

ARGILOS. — Alors, qu'il empoigne son glaive et qu'il s'en vienne avec moi auprès de ses guerriers.

ANDRA. — Il a dit que tu y ailles seul.

ARGILOS. — Et lui, que fait-il?

ANDRA. — Il regarde ses abeilles...

ARGILOS. — Je m'en vais. Hier j'ai consacré un cheval au dieu... et j'ai fait vœu d'apporter en offrande aux dieux les entrailles des généraux macédoniens et celles de Lysimaque et de ses enfants... et de festoyer. *(Il sort d'un pas décidé.)*

ANDRA. — Celui-là serait capable de manger même de la chair d'homme... Que lui manque-t-il, que veut-il?

RIBORASTA. — Je ne sais trop... Que fait Dromichaites?

ANDRA. — Je lui ai dit que je mettrai du son de blé sur un fer chauffé à la braise, et que je l'enfumerai avec, pour que la fumée emporte ses maux de tête...

RIBORASTA. — Andra, je t'ai déjà dit que c'est surtout son âme qu'il nous faut soigner, si nous voulons que la tête et le reste du corps soient en bonne santé. Et l'âme doit être soignée par certaines incantations...

ANDRA. — Je lui en ferai une pour l'angoisse. *(Elle sort.)*

RIBORASTA. — ...les incantations sont elles aussi de belles paroles et des pensées belles... Oh ! Hommes ! si nous pouvions garder en bonne santé l'âme de notre peuple ! Tout est là ! Autrement, la folie éparpille tout au vent...

DROMICHAITES. — Riborasta ! *(Il crie de loin, se rapprochant.)* Riborasta ! *(Il entre, suivi d'Andra qui porte une grande corbeille enduite de glaise: une ruche.)* Riborasta, mon œil droit tremble, est-ce bon ou mauvais signe? *(Riborasta regarde les gens de la suite du roi. Il ne répond pas.)*

ANDRA. — Mauvais signe... Mais pourquoi le trahir? Lui, ton œil, voit tant de choses et ne te trahit pas, il se tait... Pourquoi le trahis-tu?

DROMICHAITES: Mais que dois-je dire quand mon œil tremble? !...

ANDRA. — Demander... « Si un œil tremble, lequel est de bon et lequel de mauvais augure? »... C'est tout, il ne faut pas le trahir pour que le monde le regarde comme s'il était coupable.

DROMICHAITES, *couvre son œil droit de sa main.* — Personne ne le voit plus. *(À ceux qui l'entourent.)* Vous le voyez encore? *(Ceux-ci haussent les épaules en signe de dénégation.)* Parfait. Si vous ne le voyez pas, lui non plus ne vous voit pas *(Il pose la main sur l'épaule de Riborasta.)* Riborasta, les espions de Lysimaque sont-ils arrivés jusqu'à nous? *(Il regarde autour de lui.)* N'y en a-t-il aucun par ici?

RIBORASTA. — Aucun, sauf moi.

DROMICHAITES. — Entendons-nous ! Aucun, sauf moi !

SADO, *entre.* — Roi, mon mari, ton général Seuthes est tombé prisonnier...

DROMICHAITES: Fort bien, fort bien ! Moi et Riborasta, nous sommes les hommes de Lysimaque ! Nous le prierons de l'épargner, veux-tu?

SADO. — Personne n'a dit que vous étiez les hommes de Lysimaque ni que c'est pourquoi vous n'étiez pas allés l'affronter l'épée au poing...

DROMICHAITES. — Nous ne sommes pas allés l'affronter pour ne pas le fâcher. Et aussi pour voir qui le hait et ne veut pas que nous nous mettions sous son aile protectrice, afin de... de faire prendre ceux qui le haïssent. Ah ! tiens ! j'allais oublier *(S'adressant à quelques-uns de ses gens.)* Préparez les flûtes de Pan et les tambours et les harpes et tout ce que vous avez encore... pour recevoir Lysimaque en musique ! La musique est bonne aux oreilles. Elle chatouille agréablement l'ouïe.

SADO, *s'adressant à Andra.* — Seuthes est ton fils, tu n'as rien à dire?

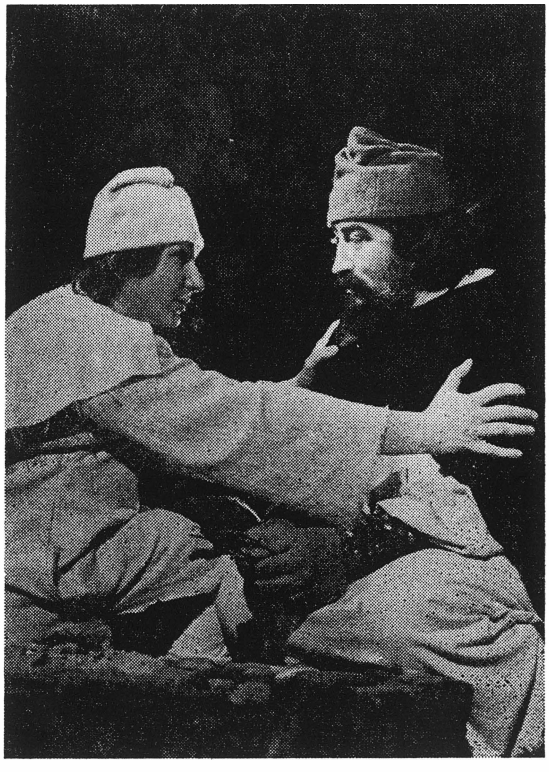
ANDRA. — Si notre roi est l'espion de Lysimaque, tout est bien !

DROMICHAITES. — Cela signifie qu'après avoir conquis notre pays, c'est toujours moi que Lysimaque mettra à sa tête.

SADO. — Mais alors à quoi bon envahirait-il notre pays?

DROMICHAITES. — Tout simplement, pour nous sauver de nos ennemis communs. Ce n'est qu'en ayant notre pays envahi par les Macédoniens que nous pouvons reconnaître nos ennemis, ceux qui ne désirent pas que nous nous soumettions au grand Lysimaque ! Tu dois admettre qu'il y a là une tactique géniale !

SADO, *peu convaincue, mais stupéfaite.* — Oui, oui...



DROMICHAITES (Horaţiu Mălăele, à gauche) et RIBORASTA (Cornel Nicoară)

DROMICHAITES. — Ainsi donc, moi et Lysimaque nous avons du génie ! Bambalon !

BAMBALON, *sortant d'entre les gens du roi.* — Je suis là, roi.

DROMICHAITES. — Je le sais. Je vois que tu as trop de pellicules. Lave-toi les cheveux avec une infusion de tournesol... Riborasta, enseigne-lui la morale, fais-lui perdre ses habitudes barbares...

BAMBALON. — Je ne suis pas un barbare, je suis un Macédonien.

DROMICHAITES. — Je l'avais oublié. *(À Riborasta.)* Alors ne lui enseigne pas la logique, pour qu'il ne devienne pas supérieur aux hommes des autres nations... *(À Andra.)* Tu disais que tu me guérirais.

ANDRA. — Que je te mette sur le front des ronds de concombres?

DROMICHAITES. — Tu m'en as mis hier aussi, et le mal n'est pas passé *(À Bambalon, comme en confidence.)* J'ai la tête assez dure...

ANDRA. — Que je te mette de la choucroute...

DROMICHAITES. — Ça, c'est une idée... *(Il prend dans le panier d'Andra des feuilles de choucroute et les mange.)* Tu en veux? *(Bambalon ne peut les refuser. Il en mange aussi.)* Vous en voulez? *(Plusieurs de ses gens en mangent.)* C'est une choucroute extraordinaire.

ANDRA, *met dans un linge quelques feuilles de choucroute.* — Que je te mette aussi des pommes de terre? *(Dromichaites approuve tout en continuant de manger.)* Je les coupe en tranches... avec du vinaigre, ça fait du bien, ça fait sortir la douleur... *(Elle lui entoure la tête de son cataplasme.)*

DROMICHAITES. — Il me semble déjà que cela va mieux... *(À Bambalon.)* Viens voir mes ruches... *(Bambalon hésite.)* Les abeilles ne te feront rien... elles ne mordent pas, elles piquent seulement... Que fais-tu en temps de paix?

BAMBALON. — Je suis toujours soldat.

DROMICHAITES. — Il faut pourtant que tu apprennes un métier... Comme soldat, si tu restes chez nous, tu meurs de faim ! Comme soldat ! Nous n'avons pas à qui faire la guerre *(Sûr de lui.)* Je t'apprendrai l'art d'élever les abeilles ! Que nous enseigne la pratique, Riborasta? *(Il sort avec Bambalon, sans attendre la réponse.)*

RIBORASTA. — À passer notre vie et notre temps à faire de bonnes actions.

DROMICHAITES, *revenant.* — Exactement. *(Il fait signe à Bambalon de revenir sur la scène.)* Un instant, j'ai oublié qu'elle devait me faire une incantation ! *(Il fait signe à Andra de commencer. À Bambalon, à l'oreille.)* Je commence à devenir gâteux, j'oublie !

ANDRA, *commence son incantation.* — Sors du corps, sors de la tête. Esprit impur, Esprit emporté, Esprit allumé, Esprit vivace. Sors de la main, du cou, du nombril...

DROMICHAITES, *à Bambalon.* — Les belles paroles chassent les maux de tête. Tu ne crois pas?

BAMBALON. — Je crois tout ce que tu crois, ô, roi.

DROMICHAITES. — C'est normal.

ANDRA, *continuant.* — Sors de la panse, de sous la panse, de la graisse, du cul...

DROMICHAITES, *à Bambalon.* — Allons aux ruches ! *(Ils sortent.)*

ANDRA. — Tu as vu? Mes incantations, mes paroles, l'ont... Il est devenu plus gai... plus maître de lui, plus... Tu l'as bien dit, Riborasta, que les paroles et les pensées belles et pures engendrent la sagesse dans l'esprit de l'homme?

RIBORASTA. — Je l'ai dit.

SADO. — Alors un sage, c'est de ça qu'il a l'air?

DROMICHAITES, *de loin.* — Un crime ! Un crime a été commis ! *(Riborasta sort.)*

SADO. — Qu'y a-t-il?

DROMICHAITES, *entre.* — Cette nuit, un crime a été commis !

ANDRA. — Où cela?

DROMICHAITES. — Ici même.

SADO. — A-t-on égorgé quelqu'un de tes guerriers?

DROMICHAITES. — Ils sont tous partis combattre Lysimaque, ils ne sont pas là.

SADO. — Une femme aurait-elle été étranglée?

DROMICHAITES. — Nos ennemis ne sont pas encore si près.

SADO. — Alors, qui est l'assassin?

DROMICHAITES: — Je ne sais pas. Mais pourquoi veux-tu d'abord savoir qui a tué?

SADO. — Pas d'abord... c'est toi quî veux savoir avant tout qui a tué, moi, j'ai demandé d'abord qui était mort?

DROMICHAITES. — Et je ne te l'ai pas dit?

SADO. — Non.

DROMICHAITES. — Les abeilles. Elles sont mortes...

SADO. — Quelles abeilles?

DROMICHAITES. — N'aie pas peur, il ne pouvait pas les détruire toutes, le pays est plein d'abeilles. On n'a enfumé que quelques ruches. Je répète: on les a enfumées, parce que le misérable voulait me faire du mal à moi, pas à elles. S'il en avait voulu aux abeilles, c'était un fou. Mais ce n'est pas un fou.

ANDRA. — Peut-être bien l'est-il !

DROMICHAITES. — Je n'ai jamais entendu qu'on ait enfumé des ruches... dans d'autres ruchers, chez d'autres...

ANDRA. — Peut-être l'a-t-il fait parce qu'il avait faim, pour leur prendre le miel et la cire, il les aura enfumées pour qu'elles ne le piquent pas...

DROMICHAITES. — Tiens, regarde, le miel et la cire sont encore làt

SADO. — Dromichaites, tu es notre roi, qui a pu oser te faire ce affront?

DROMICHAITES. — Il n'a pas osé, femme. il ne m'a pas affronté ouvertement... Il n'a fait que tuer mes abeilles, l'imbécile ! Oui, mes dangereuses abeilles... elles sont diligentes, propres, mais elles savent piquer, elles savent se défendre... Elles savent aussi mourir pour se défendre. Mais il est venu la nuit, comme un voleur, sournoisement, évitant toute lutte...

SADO. — Devait-il se battre contre elles?

DROMICHAITES: Non, contre moi. Il est venu de nuit et les a enfumées. Comment s'appelle cela?

SADO. — Comment?

DROMICHAITES: Un crime, femme.

SADO. — Peut-être était-ce un guerrier de Lysimaque, qui se serait glissé jusqu'ici pour t'insulter !

DROMICHAITES: Ce serait vraiment sa seule chance...

SADO. — À qui?

DROMICHAITES. — À celui que je soupçonne de vilenie. Mais cette nuit la lune est sortie de l'ombre de la terre et aucun ennemi n'aurait pu pénétrer jusqu'ici... J'ai bien peur que le misérable ne soit entré dans l'ombre de la lune...

ANDRA. — Il les aurait tuées avant le lever de la lune?

DROMICHAITES: Non...

SADO. — Dans l'ombre de la lune?... Qui est l'ombre de la lune, la mort?

DROMICHAITES. — La mort n'existe pas, femme.

SADO. — Je sais, tu me l'as déjà dit. Mais la forêt, pourquoi meurt-elle alors? Si on y met le feu, elle se transforme bientôt en cendre.

DROMICHAITES. — Et une autre pousse à sa place.

SADO. — Mais lorsqu'on la coupe? On coupe les branches mortes, on élague et puis, comme ça, à force d'élaguer et d'émonder, on en prend l'habitude, et un beau jour on coupe aussi les repousses. Le pire est qu'on ne s'en fait plus !

DROMICHAITES. — Vois-tu la montagne? Elle est couverte de forêts ! Et les forêts sont vertes et immortelles !

SADO. — Et alors?

DROMICHAITES. — La montagne aussi est verte et immortelle.

SADO. — Oui, mais les abeilles sont mortes ! Et toi aussi, tu regrettes leur mort, tu as dit qu'il s'agissait d'un crime !

DROMICHAITES. — Je vais me laver à la source.

SADO. — Tu ne veux pas me répondre jusqu'au bout?

DROMICHAITES. — La vigne, elle renaît aussi !

SADO. — Et la laîche des marécages, elle tombe et ne se redresse plus ! Que dois-je comprendre? Que la bonne semence, l'honnêteté...?

DROMICHAITES. — Tais-toi, un messager arrive !

ARGILOS, *entre.* — Ô, notre roi, Dromichaites, les Macédoniens de Lysimaque s'approchent !

DROMICHAITES. — Qu'ils soient les bienvenus !

ARGILOS. — Mais ils avancent en mettant le feu à nos forêts, à nos champs de blé...

DROMICHAITES. — Nous avons des forêts sans fin, Argilos. Regarde, celles des montagnes, elles ne brûleront jamais. Et nous avons des champs de blé à l'infini...

ARGILOS. — Ils se hâtent pour s'emparer de nos troupeaux.

DROMICHAITES. — Ils ont peut-être faim. Depuis qu'ils ont passé le fleuve, l'Istros, notre frontière, la faim se sera emparée d'eux... Mais toi, Argilos, tu n'as pas faim?

ARGILOS. — Si, roi, j'ai très faim.

DROMICHAITES. — Andra, apporte-lui du fromage, des oignons... *(Elle sort.)* Moi-même te donnerai dans une écuelle du miel frais de mes abeilles.

ARGILOS. — Il n'est pas temps de festoyer, roi. Les ennemis peuvent être là à chaque instant.

DROMICHAITES. — Je les attendrai, eux aussi, avec du fromage et des oignons, et du pain...

...avec du miel, des gâteaux de miel...

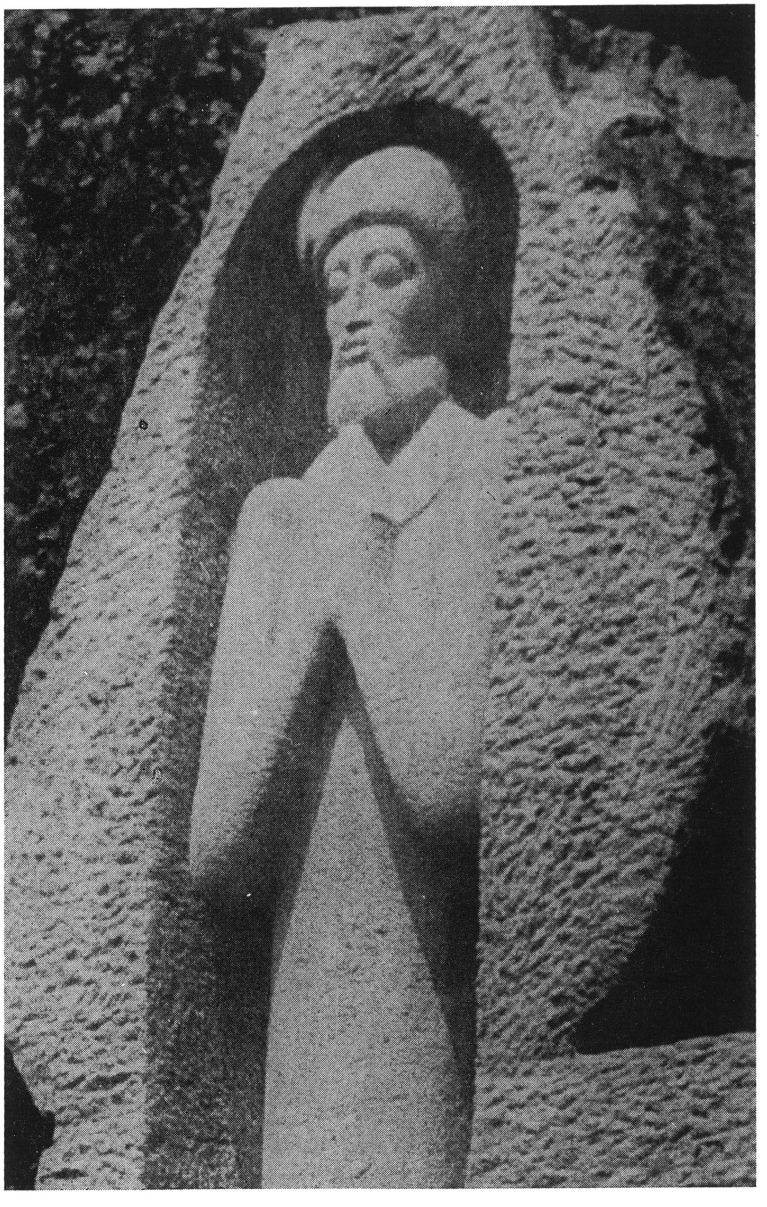
ARGILOS. — C'est l'épée à la main que tu devrais les accueillir, à la tête de notre armée !

DROMICHAITES. — Est-ce un reproche, Argilos?

ARGILOS. — C'est une constatation, Dromichaites.

GEORGETA NĂPĂRUŞ:
La Légende

GHEORGHE COMAN:
Brâncoveanu martyr. **Camp de seulpture de Măgura**



DROMICHAITES. — Alors mange en paix et tais-toi *(Andra entre avec un panier plein de provisions.)* Sais-tu combien pèse une abeille?

ARGILOS, *mangeant avec appétit.* — Moi?

DROMICHAITES. — Pourquoi t'effraies-tu? Toi.

ARGILOS. — Je ne sais pas.

DROMICHAITES. — Presqu'autant qu'une feuille d'oseille. Et combien il y en a dans une ruche? 50.000. Toute une armée !

ARGILOS. — Je vois que tu sais cela, mais combien de guerriers il y a dans l'armée de Lysimaque le sais-tu aussi, mon cousin?

DROMICHAITES. — Cela ne m'intéresse pas. Ce que je te dis, moi, est bien plus important que ce que tu me dis, toi. Une armée d'envahisseurs peut être plus ou moins grande, mais une armée d'êtres paisibles, comme le sont les abeilles, est toujours aussi grande: 50 000 dans chaque ruche.

ANDRA. — As-tu entendu, Argilos, que cette nuit quelqu'un a enfumé quelques-unes de ses ruches...

ARGILOS. — Ce n'était pas moi, moi j'étais à l'armée, sur les bords de la rivière Limpide !

DROMICHAITES. — Ce ne pouvait être toi, cousin, ne te mets pas en colère... Tu es un soldat, toi, pas un merdeux ! C'est bien pour cela que je veux te faire connaître ma douleur: j'ai perdu des dizaines de mille d'abeilles... Plus exactement...

ARGILOS. — Cousin, je repars pour affronter avec tes autres guerriers le terrible Lysimaque. Ne viens-tu pas aussi?

DROMICHAITES. — Je n'en ai pas le temps, je dois faire le compte exact de mes abeilles qui sont encore en vie !

ARGILOS. — Alors, demeure ici en paix !

DROMICHAITES. — Un instant, cousin. Il faut pourtant que tu apprennes un secret des abeilles: une reine dépose deux mille œufs par jour, ce qui représente un poids égal à celui de son corps...

ARGILOS. — C'est bien, roi... Je pars !

DROMICHAITES. — Un instant encore ! Son amour, là-haut, aux lieux de ses épousailles...

ARGILOS. — Oui, oui, je sais... *(Pour en finir.)* je sais, je sais...

DROMICHAITES. — Alors, n'oublie pas: son amour tue pour donner la vie.

ARGILOS, *irrité.* — C'est ce que je dirai à tes guerriers qui se battent contre Lysimaque, j'espère que cela leur donnera du courage !

DROMICHAITES. — Non, non, dis-leur ce que je leur fais dire, moi, qu'ils ne doivent pas se battre contre Lysimaque... Juste autant qu'il faut. *(Argilos sort.)* Non, le pauvre Lysimaque doit arriver ici en vie. J'ai faim ! J'espère qu'il arrivera bientôt, pour qu'on puisse se mettre à table ensemble. *(Sado sort, entrent Bambalon et Riborasta.)*

BAMBALON. — Zopyrion, qu'Alexandre le Grand avait laissé gouverneur du Pont, de même que cet orgueilleux Lysimaque, a pensé qu'il était honteux de rester là les bras croisés, et il est parti en guerre contre les Scythes...

RIBORASTA. — Il a été tué, et toute son armée détruite.

BAMBALON. — C'est ce qui arrivera aussi à Lysimaque chez vous... Il paiera ainsi la folie de partir en guerre contre un peuple qui ne lui avait fait aucun mal...

DROMICHAITES. — Tu ne m'as pas dit ce que tu penses de mes ruches... *(Bambalon ne trouve pas ses mots.)* Mais de Riborasta? Il est rentré depuis peu des bords du Nil, tu ne veux pas que nous l'écoutions?

BAMBALON. — Mais la guerre?

DROMICHAITES, *sourd.* — C'est un maître qui peut nous enseigner la philosophie, les nombres...

BAMBALON. — Je vois avec joie que vous, hommes très vaillants, vous vous occupez de philosophie, de mathématiques...

DROMICHAITES. — Et n'oublions pas l'art d'élever les abeilles ! La théorie passe encore, mais c'est la pratique qui nous donne du mal... Quand on ne l'a pas...

BAMBALON. — L'élevage des abeilles aussi... Quand, en fait, la guerre ne nous laisse même plus le temps de souffler...

RIBORASTA. — Faisons semblant de l'avoir, ce temps !

BAMBALON. — Mais la guerre !...

DROMICHAITES. — Elle vient et elle passe, nous restons. Nous et les étoiles aussi... Et les abeilles ! La pratique... Tu as vu mes ruches? Je les ai placées en un lieu sec. Bien alignées ... Et tout le monde fait comme moi... *(Il rit.)* La force de l'exemple, n'est-ce pas, Riborasta? *(À Bambalon, lui montrant Riborasta.)* C'est notre meilleur potier !

RIBORASTA. — Après Andra...

BAMBALON. — Mais oui, pas comme Lysimaque, qui impose l'ordre l'épée à la main... en hurlant, en vociférant ! Je hais les dictateurs ! À bas, les tyrans !

DROMICHAITES. — Chut ! Ne crie pas si fort... Quelqu'un d'entre eux pourrait t'entendre.

BAMBALON. — Lysimaque est loin.

DROMICHAITES. — Mais moi, je suis là.

BAMBALON. — Tu es un tyran?

DROMICHAITES. — Terrible ! *(Dromichaites se met à siffler. Il chante.)* Feuille verte de coudrier, j'avais une fille que j'aimais...

BAMBALON. — Dromichaites, que fais-tu?

DROMICHAITES. — Mais voyons, mon cher, tu n'entends pas? Je chante.

BAMBALON. — Mais je veux te dire des choses formidables.

DROMICHAITES. — Plus formidables que l'amour avec la fille que l'on aime?

BAMBALON. — Roi des Odryses, fais preuve de sagesse !

DROMICHAITES. — C'est ce que je fais. Je chante. Feuille verte de giroflée. Devant chez ma bien-aimée...

BAMBALON. — Est-ce que tu te moques de moi?

DROMICHAITES. — Non ! Mais pour être sage, devrais-je t'écouter? Eh bien ! parle, pour que je vois comment c'est que d'être sage.

BAMBALON. — Lysimaque dit qu'il est venu contre toi avec cent mille hommes... Ce n'est pas vrai, il en a moins...

DROMICHAITES. — Dommage.

BAMBALON. — Pourquoi? Cent mille auraient mangé trois fois plus vite tes récoltes...

DROMICHAITES. — Mais ils pouvaient aussi crever de faim trois fois plus vite... Il n'y a là aucune sagesse, je chante.

BAMBALON. — Ne chante plus, je t'en prie! Ils n'ont rien fait pour assurer leur retraite, au cas où ils feraient un four...

DROMICHAITES. — Feuille verte, graine menue...

BAMBALON. — Roi, écoute-moi, leur retraite n'est pas assurée parce qu'ils n'ont jamais pensé qu'ils pourraient être vaincus... Tu saisis?

DROMICHAITES. — Non. Je suis bête.

BAMBALON. — Ils n'ont pas prévu qu'ils pourraient être écrasés, et c'est ainsi que tout plan magnifique peut échouer... La tactique de la guerre demande de prévoir aussi la défaite...

DROMICHAITES. — Qui pourrait donc les défaire? Nous? Mais qu'avons-nous à voir avec Lysimaque?

BAMBALON. — Il est venu vous...

DROMICHAITES. — Tu te trompes, peut-être vient-il pour que nous allions ensemble à la chasse aux cailles.

BAMBALON. — Crois-tu donc qu'il n'avait pas de cailles en Macédoine?

DROMICHAITES. — Je ne sais pas, je n'ai pas été en Macédoine. Peut-être avait-il envie d'une autre sorte de cailles...

BAMBALON. — C'est un vaniteux... Mais à cause de son étourderie... parce qu'il ne pourra plus se retirer, si tu le frappes, il pourrait perdre la guerre...

DROMICHAITES. — On dirait que tu es venu ici pour trahir Lysimaque, n'est-ce pas? Que veux-tu me dire?

BAMBALON. — Tout.

DROMICHAITES. — Mais qu'as-tu donc contre cet homme, mon cher?

BAMBALON. — Je le hais.

DROMICHAITES. — Mais en le haïssant, lui, tu hais aussi son pays, qui est aussi le tien, non? Il me semble que c'est logique... *(Il appelle.)* Riborasta, comment ceci va-t-il de pair avec la logique?

RIBORASTA, *vient.* — Dans une certaine logique, cela n'a aucune logique.

DROMICHAITES, *à Riborasta.* — Je ne comprends pas... En trahissant Lysimaque, ne trahit-il pas aussi son pays?

BAMBALON. — Non. Il y a longtemps que je considère comme une grande honte d'appartenir à un pays de mercenaires, d'aveugles qui ont parcouru l'épée à la main toutes les régions de la terre... Une nation qui n'a rien fait que des guerres, qui n'a rien construit... Une nation infâme!

RIBORASTA. — Roi, as-tu encore besoin de moi? Ou de ma logique?

DROMICHAITES. — Non, mais ne pourrais-tu l'emmener avec toi? Je voudrais jouer un peu de la flûte... *(Il joue de la flûte. Riborasta fait signe à Bambalon de le suivre. Celui-ci refuse. Riborasta en sortant, à Bambalon.)* Ce n'est pas beau de te trouver des mérites en dénigrant le peuple de tes pères...

BAMBALON. — Mais c'est un peuple qui ne vaut pas deux sous rouillés, une lie... tous les aventuriers et les vauriens qui n'ont pas été fichus de se mettre debout, de penser, de se faire une culture... tous ces singes, ces envahisseurs plus bestiaux que n'importe quel barbare ont suivi Alexandre le Grand jusqu'en Perse... pour n'y rien gagner... Ils ont conquis le monde, mais toujours vaincus, ils n'ont rien bâti d'autre que le néant...

DROMICHAITES, *cessant de jouer.* — De qui parles-tu?

BAMBALON. — De la tourbe dont je proviens.

DROMICHAITES. — Mais alors, toi aussi, tenant compte de la logique, tu es la même chose! *(Il sourit.)* Quelle grande chose que cette logique, n'est-ce pas? Cependant, je te promets de ne plus me guider sur la logique... Tu disais?...

BAMBALON. — Dépourvus d'esprit, pleins uniquement de paresse... et la tête vide... dormant debout, par bêtise, comme les bêtes... Lorsqu'un fou comme Alexandre le Grand est apparu, ils l'ont tous suivi comme un troupeau! Et maintenant, Lysimaque!

DROMICHAITES, *tombant de la lune.* — Lysimaque vient ici avec un troupeau de moutons?

BAMBALON. — Non, avec une armée... Mais tu peux les vaincre! Oui, oui!

DROMICHAITES. — Comment cela?

BAMBALON. — Si tu m'écoutes et cesses de jouer de la flûte!

DROMICHAITES. — Je t'écoute, mais à une condition: laisse-moi au moins faire chanter une feuille. *(Il fait de la musique avec une feuille.)*

BAMBALON, *n'en pouvant mais.* — Voilà... Lysimaque emmène partout dans les combats, comme un trésor... comme un talisman... ses enfants! Depuis qu'il a perdu... c'est-à-dire qu'il a éloigné de son cœur Agathocle, celui-là, il ne l'emmène plus... Il ne prend que les autres... Cette fois il a avec lui, bien entendu, aussi sa fille, Bidia, qu'il aime comme la prunelle de ses yeux... Mais pendant les combats, Bidia demeure en arrière des troupes, presque seule, avec d'autres enfants, sans garde... Et elle peut être capturée!

DROMICHAITES. — Tu crois qu'elle s'entend aux abeilles?

BAMBALON. — Non. Mais si vous la prenez pour otage, vous avez gagné la guerre. Pour la ravoir Lysimaque sera prêt à vous offrir tout ce que vous désirez. Enlevez-la! Elle est belle aussi... elle mérite au moins qu'on la regarde...

DROMICHAITES. — Mais si elle ne s'entend pas aux abeilles que pouvons-nous en faire?

BAMBALON. — Fais-en ta maîtresse!

DROMICHAITES. — Et si elle ne le veut pas? Les maîtresses vois-tu, il faut qu'elles soient consentantes...

BAMBALON. — Eh bien, fais-la consentir...

DROMICHAITES. — Amour forcé... tu crois que ça va?... *(Bambalon acquiesce.)* Bon, mais maintenant j'ai sommeil, je n'ai pas envie de faire l'amour.

BAMBALON. — Ou bien est-ce que tu as peur d'aller la ravir?

DROMICHAITES: Pour dire vrai, je crois que j'ai peur ! Si Lysimaque allait m'envoyer une flèche dans le cul? Comment pourrais-je encore m'asseoir sur le trône?

BAMBALON. — Oui, pour régner il faut avoir le cul dur.

DROMICHAITES. — Dur et bien portant. Sans cul, impossible de régner...

BAMBALON. — Dromichaites, tu fais le...

DROMICHAITES. — Je ne fais pas l'idiot avec toi, mon cher, je t'expose la situation.

BAMBALON, *désespéré.* — Mais alors c'est moi qui suis un crétin, de faire des avances à un imbécile? !

DROMICHAITES. — Qui ça, l'imbécile? Voyons, ne t'effraie pas, tu n'as pas dit que c'était moi, parce que tu ne m'as pas fait de la lèche... Tu as seulement voulu m'aider à trouver une maîtresse !

BAMBALON. — C'est tout ce que tu as compris, Dromichaites?

DROMICHAITES. — Bien sûr, quoi? est-ce peu de chose qu'une maîtresse? En guise de remerciement je vais t'apprendre à faire chanter une euille... On place la feuille entre les lèvres... *(Il se met à faire de la musique avec une feuille.)*

BAMBALON. — Je te jure que...

DROMICHAITES. — Je n'ai pas besoin de toi, je ne te crois pas...

BAMBALON. — Vérifie... Tout est vrai...

DROMICHAITES. — Je n'aime pas ta gueule de lèche-cul... Quel grand bien t'ai-je jamais fait pour que tu me dises tout cela et que tu veuilles que je fasse périr tes frères?... Pourquoi?

BAMBALON. — Pour que disparaisse l'injustice de Macédoine... Là, celui qui écoute aux portes est cru !

DROMICHAITES. — Écoute, mon garçon, il y a une chose que je ne comprends pas ! Tu en veux à Lysimaque, d'accord ! Mais qu'as-tu contre la Macédoine? Qu'as-tu contre ton pays? Pourquoi cet acharnement?

BAMBALON. — Parce que chez nous tout imposteur qui moucharde est cru, et on vous coupe la tête... J'ai combattu dans dix guerres et la mort m'a effleuré quatre fois, j'ai versé mon sang pour la gloire de la Macédoine... et si quelque propre à rien s'amène et dit que je suis un traître, il est cru, pas moi, et on me coupe la langue.

DROMICHAITES. — Tu t'es enfui de chez toi pour qu'on ne te coupe pas la langue?

BAMBALON. — Jusqu'à aujourd'hui je n'ai pas trahi. Et je ne considère pas trahison ce que je te dis: je veux que Lysimaque soit vaincu pour que les choses chez nous soient redressées.

DROMICHAITES. — Qui peut être sûr que tu ne feras pas de même?

BAMBALON. — Je ne les mènerai plus à la guerre! Je ne les tourmenterai plus en temps de paix en les obligeant à jouer de la cithare et à me chatouiller les aisselles pour que je me crois heureux... et pour qu'ils se croient heureux de me voir heureux... Je mettrai fin à la délation, à la mouchardise... Qui parle, et quoi... Et pourquoi...

DROMICHAITES. — Donc moi, si je ne t'écoute pas et je ne t'aide pas, je suis un misérable qui ne veut pas faire du bien à ton peuple...

BAMBALON. — Oui.

DROMICHAITES. — Merci, tu es sincère. Mais quand Lysimaque sera vaincu, et qu'il sera mon prisonnier, comme toi, je t'enverrai lui dire tout ceci... Et qu'ensemble vous fassiez de vos hommes des hommes éclairés...

BAMBALON. — Il me tuera, il n'admet pas qu'on le contredise d'aucune manière.

DROMICHAITES. — Il ne le pourra pas, il sera ton égal, un prisonnier, sans même savoir s'il ne doit pas mourir avant toi...

BAMBALON. — Il sait que je l'ai quitté et que je le hais. Il a fait passer au fil de l'épée tous mes parents, pour que je n'aie plus sur qui m'appuyer, si jamais je retournais au pays... Il sait que je veux le renverser, et ne me pardonnera pas...

DROMICHAITES. — Il ne s'agit pas de pardon... Je veux voir si tu as le courage de lui dire ce que tu m'as dit à moi... Car vous autres, ce n'est que lorsque vous quittez les vôtres que vous devenez courageux et justes.

BAMBALON. — Et si je lui parle et qu'il ne m'écoute pas?

DROMICHAITES. — Cela signifie qu'il est un tyran.

BAMBALON. — Mais c'est un tyran. Et tu le sais, veux-tu t'en assurer de tes propres yeux? Et si tu constates qu'il l'est, est-ce que tu le fera pendre, et me donnera autorité sur les Macédoniens pris à la guerre?

DROMICHAITES. — Nous verrons.

BAMBALON. — Il me tuera... Il n'aime pas la vérité, et celui qui la lui dit, il l'éventre... Si tu ne veux pas m'aider, laisse-moi partir...

DROMICHAITES. — Mais si tu étais l'homme qu'il m'a envoyé pour me mettre à l'épreuve?

BAMBALON. — À l'épreuve de quoi?

DROMICHAITES. — Voir si je me sers des traîtres. Celui qui honore les traîtres d'autres peuples est un voisin dangereux... Cela signifie qu'il les prépare et les appuie contre ces peuples. Si tu étais l'homme de Lysimaque?

BAMBALON. — Mais si je ne le suis pas?

DROMICHAITES. — Nous verrons... Veux-tu une tisane de tilleul?

BAMBALON. — Non.

DROMICHAITES. — De camomille, alors?

BAMBALON. — Je te dégoute parce que j'ai dénigré mon pays.

DROMICHAITES. — À vrai dire, oui.

BAMBALON. — Mais je n'en ai pas dit du mal, j'ai dit la vérité, je veux que tout ce qui est injuste soit redressé.

DROMICHAITES. — Fais-le dans ton pays... Toi, vous... Pourquoi chercher aide chez des étrangers?

BAMBALON. — Mais c'est la tyrannie chez nous. Tu veux que nous mourions? Je ne me crois pas immortel, Dromichaites... Ce serait un combat inutile si j'y rentrais. Un combat perdu d'avance. Si tu me livres à lui, c'est toi qui me tues le premier, pas lui!

DROMICHAITES. — Mon cher, même si ce n'est pas lui qui t'envoie...

BAMBALON. — Tu ne me pardonnes pas d'avoir dit du mal des Macédoniens? De vos ennemis, de ceux qui ont envahi maintenant vos terres.

DROMICHAITES. — Ce n'est pas la faute du peuple s'il est conduit sur les terres d'autrui.

BAMBALON. — Serait-il un troupeau innocent? Ne mérite-t-il pas les chefs qu'il a? C'est la mort qui est immortelle, Dromichaites, pas l'homme!

DROMICHAITES. — Je n'aime pas voir que tu n'aimes pas l'homme. Non seulement tu n'aimes pas Lysimaque, ou tu n'aimes pas ton pays, mais tu n'as pas confiance dans les hommes, dans ton peuple...

BAMBALON. — Si tu me livres à Lysimaque, ma mort n'arrangera rien en Macédoine. Ma vie aurait eu une chance; ma mort, d'autre part, ne rendrait aucun service... Tu te souviendras de moi, je le prévois, comme d'un vulgaire traître... Et c'est encore comme tel que tu me verras dans tes pensées, même après ma mort, un gueux quelconque... qui bafoue son peuple...

DROMICHAITES. — Oui, parce que tu n'as pas confiance en lui! Celui qui n'aime pas son peuple, qui n'a pas confiance en lui, croit être le seul guérisseur du monde...

BAMBALON. — Suis-je un fou, Dromichaites?

DROMICHAITES. — Non, un imbécile!

BAMBALON. — Je t'ai donné des informations précieuses sur tes ennemis...

DROMICHAITES. — Je les connaissais.

BAMBALON. — Alors, pourquoi m'as-tu encore écouté?

DROMICHAITES. — Pour voir à quel point tu étais méprisable. Celui qui vend sa mère vend aussi son père, et moi, je n'achète pas ceux qui vendent leurs parents.

BAMBALON. — Mais ce que j'ai dit est la vérité pure... Tu ne veux pas contribuer à ce que les choses s'arrangent aussi ailleurs?

DROMICHAITES. — Par l'épée, non.

BAMBALON. — Argilos a raison, tu es fou! Ne fais pas le généreux avec Lysimaque, en me renvoyant à lui comme un traître: tout le monde utilise les délateurs du camp adverse! Et ne me raconte plus que tu vas

me livrer à Lysimaque, je ne te crois pas ! Seul un imbécile ne prête pas l'oreille aux secrets de son ennemi.

DROMICHAITES. — On m'a encore dit que j'étais un imbécile mais je ne me rappelle plus qui...

BAMBALON. — Lysimaque te sera-t-il reconnaissant de m'avoir livré à lui?

DROMICHAITES. — Si je devais le vaincre avec ton concours, tout ton pays te maudirait.

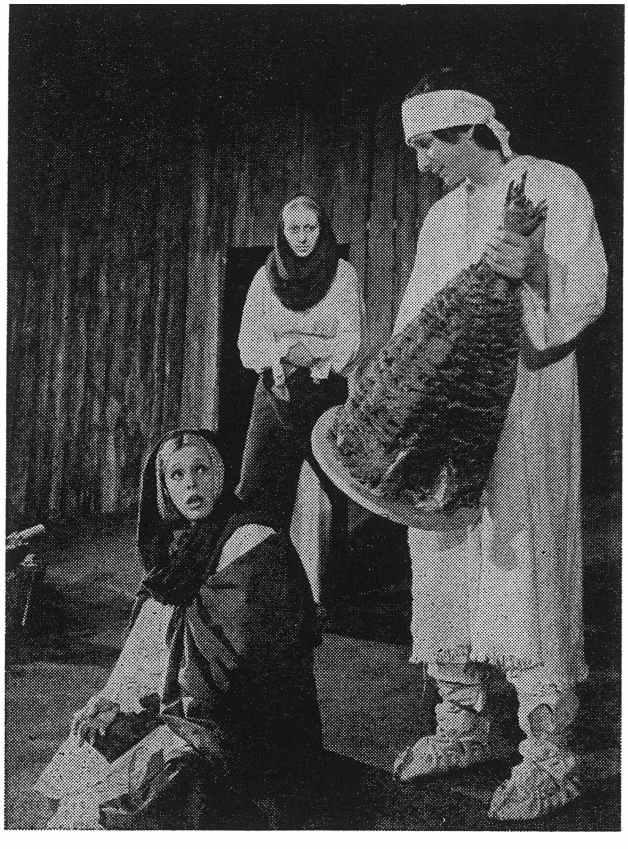
BAMBALON. — Pourquoi mon pays ne m'a-t-il pas donné le rang que je mérite?

DROMICHAITES. — La Macédoine est-elle coupable pour un seul de ses hommes? Peut-être que oui... Si je t'écoute, que veux-tu de moi?...

BAMBALON. — Que tu le détruises...

DROMICHAITES. — Pourquoi?

BAMBALON. — Mais, naturellement, pour que je prenne sa place. Je serai ton homme ! Je ne t'attaquerai jamais, je le jure !



De gauche à droite: SADO (Carmen Petrescu), ANDRA (Rozina Cambos) et DROMICHAITES (Horațiu Mălăele)

DROMICHAITES. — Tu le jures... sur quoi?

BAMBALON. — Sur... sur la Macédoine !

DROMICHAITES. — Tu ne le peux pas, elle n'est pas à toi...

BAMBALON. — Mon pays est à moi.

DROMICHAITES. — C'est toi qui appartiens à la Macédoine, et non pas elle à ton bon plaisir... Celui qui juge comme toi, a une cervelle de tyran. Tu trahis la Macédoine pour ta gloire personnelle. Vil cochon !

BAMBALON: Je veux ton bien !

SADO, *entre en criant.* — Mère, la douleur me traverse...

ANDRA. — Étends-toi à terre... *(Sado se couche à terre.)* Ses flammes t'entoureront et te protégeront des esprits mauvais.

RIBORASTA, *à Andra.* — Apportons de l'eau de la source. Son heure est venue.

BAMBALON. — Tu lis cela dans les signes du ciel?

ANDRA, *à Dromichaites.* — Sors, roi, ma belle-fille va accoucher d'un fils...

DROMICHAITES, *à Bambalon.* — Sortons, nous ne pouvons être ici d'aucune utilité... *(Il sort, suivi de Bambalon.)*

SADO. — Mon homme est tombé prisonnier, envoyez-lui dire... *(Elle crie.)*

RIBORASTA. — N'aie pas peur. Zalmoxis veille sur la montagne verte, il le voit...

SADO, *à Riborasta.* — Que mon mari l'apprenne pour maintenir son courage... *(Elle crie de douleur.)*

ARGILOS, *entre, pressé.* — Ne crie pas, femme, le corps doit être méprisé, il connaît la douleur et il est éphémère comme l'ombre... C'est lui seulement qui nous empêche de jouir plus tôt, en mourant, de l'immortalité...

ANDRA. — Ne reste pas près d'une femme qui souffre pour mettre un enfant au monde... Va-t-en !

ARGILOS. — Où est le roi? Je dois lui dire que ton fils est prisonnier, il a trahi...

SADO. — Que dit-il?...

ANDRA, *portant Sado dans les bras, avec Riborasta, sortent vers la gauche où l'on soupçonne l'existence d'une source.* Rien qui vaille, il raconte des histoires *(Ils sortent.)*

ARGILOS. — J'ai toujours dit que les femmes sont une calamité pour les hommes, qu'elles nous remplissent le cœur de fumier... C'est par votre faute que nous, les hommes, ne sommes pas purs, c'est vous qui nous avilissez, nous faites nous soucier du monde... *(Dromichaites paraît, suivi de Bambalon.)* Roi, Seuthes, le fils d'Andra et le mari...

DROMICHAITES. — Chut ! Silence !... Une femme accouche...

ARGILOS. — Pourquoi crie-t-elle? Si elle meurt, tant mieux pour elle, au-delà de la misérable vie du corps il y a la vie éternelle...

DROMICHAITES. — Oui, mais elle est sotte et ne comprend pas cela maintenant, elle veut un enfant... ici, sur la terre...

ARGILOS. — Roi, il nous faut tirer au sort le meilleur d'entre nos hommes et le jeter sur les lances... Vite ! *(À Bambalon.)* C'est notre coutume quand nous voulons que Zalmoxis nous dise ce que...

DROMICHAITES. — Chut ! Regardez ! C'est un garçon, et il crie sur le monde entier... *(À Bambalon.)* Sois assuré qu'il le fait aussi sur la guerre de Lysimaque... Allons, Bambalon, au travail, tu as encore bien des choses à apprendre... *(Ils extraient le miel d'un rayon.)*

ARGILOS. — Dromichaites, ils ont mis le feu à nos champs... notre blé brûle à grandes flammes sur toute la plaine... Ils ont mis le feu aux roseaux du marais de Corboaica.

DROMICHAITES. — Mon garçon, dis-nous ce que tu vois, pas ce que tu crois.

ARGILOS. — Mais c'est bien cela que j'ai dit, ce que j'ai vu: qu'ils ont mis le feu au pain, au blé, aux roseaux...

DROMICHAITES. — Donc c'est le blé et les joncs qui brûlent.

ARGILOS. — Oui, oui, c'est eux qui y ont mis le feu, les soldats de Lysimaque.

DROMICHAITES. — Mais peut-être que Lysimaque n'existe même pas...

ARGILOS. — Il a passé l'Istros à la tête de ses troupes, tu le sais bien, et ils veulent nous prendre notre pays... Maintenant il approche du siège de ton règne, et toi que fais-tu?

DROMICHAITES. — Moi, comme tu le vois, j'extrais le miel des gâteaux de cire.

ARGILOS. — Tandis que Lysimaque s'approche de nous pour nous exterminer, furieux de ce que tu aies vaincu son fils...

DROMICHAITES. — S'il vient avec des intentions de mort, peut-être est-il déjà mort...

ARGILOS. — Le temps n'est pas aux plaisanteries.

DROMICHAITES. — Peut-être n'est-ce que son ombre qui vient... *(Souriant.)* L'as-tu vu?

ARGILOS. — J'ai vu l'incendie qu'il a allumé...

DROMICHAITES. — Tu vois, tu dis à nouveau ce que tu crois, pas ce que tu vois. Tu as vu un incendie, oui?

ARGILOS. — Oui.

DROMICHAITES. — Dis cela, alors, et pas qui l'a allumé. Peut-être que Lysimaque n'a ni mèche ni briquet pour mettre le feu au blé... Ce n'est pas bien d'en dire du mal.

ARGILOS. — Pourquoi?

DROMICHAITES. — Parce qu'il est notre ennemi. C'est du moins ce que tu as dit. Et qu'il a passé l'Istros avec des intentions hostiles.

ARGILOS. — Oui, c'est ainsi qu'il l'a passé.

DROMICHAITES. — Alors, cela signifie qu'il est mort...

ARGILOS. — Il est vivant, nos hommes l'ont vu.

DROMICHAITES. — Il est vivant, mais il est vaincu, ce qui signifie qu'il est mort. Et s'il est mort, comment le vaincre encore une fois?

De gauche à droite: ANDRA (Rozina Cambos), DROMICHAITES (Horaţiu Mălăele) et ARGILOS (Traian Pârlog)

ARGILOS, *hésitant.* — En le punissant...

DROMICHAITES. — Comment punir un mort? Pense un peu avant de parler ! Et un mort, comment pourrait-il arriver de l'Istros jusqu'ici? Tu sèmes la panique, tu es un paniquard !

ARGILOS. — Il est vivant et ses armées sont conduites par le traître Seuthes... Seuthes est passé à Lysimaque et veut ta mort.

DROMICHAITES. — Voyons, Argilos, moi, je ne puis mourir, pourquoi ne penses-tu pas à ce que tu dis? Je suis immortel !

BAMBALON. — J'ai vu de vos hommes tomber au combat les entrailles dehors...

DROMICHAITES. — Eux aussi ressuciteront...

ARGILOS. — Laisse donc là tes abeilles et écoute-moi ! Tu dois ou bien te reposer pour pouvoir ensuite juger clairement, ou...

DROMICHAITES. — Je ne laisse pas un autre régner à ma place, pas même toi.

ARGILOS. — Je voulais dire que le manque de sommeil aura raison de toi. Tu vas tomber malade.

BAMBALON. — Tu mourras de manque de sommeil...

DROMICHAITES. — Chut ! Regardez comme elles lavent l'enfant avec de l'eau du ruisseau...

BAMBALON. — À la guerre, vos hommes se sacrifient sans regret... Mais si vous n'étiez pas immortels?

DROMICHAITES. — Nous le sommes.

BAMBALON. — Mais supposons que vous ne le soyez pas?

DROMICHAITES, *s'adressant à Andra.* — Andra, quel nom lui donnerez-vous? *(À Bambalon.)* Nous le sommes.

ARGILOS. — Oui, je le crois... Mais, si nous le sommes, Dromichaites, alors pourquoi la trahison existe-t-elle? Seuthes ne sait-il pas que nous nous retrouverons?

DROMICHAITES. — Il le sait.

ARGILOS. — Alors pourquoi nous a-t-il vendus à Lysimaque? Pourquoi est-il passé avec son armée du côté de nos ennemis? Pourquoi a-t-il conduit les Macédoniens sur nos traces jusqu'à ta cité?

BAMBALON
(Paul Chiribuţă)
et DROMICHAITES
(Horaţiu Mălăele)

DROMICHAITES. — Je n'ai pas achevé, Argilos. J'ai voulu dire: si tu le prends, amènes-le moi vivant !

ARGILOS. — Mort !

DROMICHAITES. — Ne m'irrite pas, les abeilles sentent quand on est fâché et elles piquent... Il faut être calme...

ARGILOS. — Oui, car alors la colère ne sort pas par les pores et on ne pue pas, je sais, tu me l'as déjà dit... Celui qui n'est pas calme, ne peut pas se maîtriser soi-même et ne mérite pas de conduire un peuple, cela aussi tu me l'as déjà dit... Tu restes là parmi tes abeilles pour te rendre compte combien tu es calme... et sûr de toi... Oui, mais Lysimaque est à nos portes !

DROMICHAITES. — Qu'il entre !

ARGILOS. — Tu veux que nous nous rendions à lui?

DROMICHAITES. — Ai-je donné un tel ordre? J'ai dit: qu'il entre ! Pourquoi dis-tu ce qui te passe par la tête, à toi, et non pas ce que tu vois et ce que tu entends? Tu es un paniquard !

ARGILOS. — Je te l'amènerai mort, lui aussi.

DROMICHAITES. — S'il ne se rend pas...

BAMBALON. — Comment, se rendre?

DROMICHAITES. — Comme ça, simplement, en déposant les armes !

ARGILOS. — Mais il n'est pas venu jusqu'ici pour déposer les armes !

DROMICHAITES. — On ne sait jamais. *(À Andra, qui s'approche, l'enfant de Sado dans les bras.)* Quel nom portera-t-il?

ANDRA. — Seuthes, comme son père.

ARGILOS. — Comme son père qui nous a vendus à Lysimaque?

ANDRA. — Que dis-tu?

ARGILOS. — Ce que tu entends! *(Il crie.)* Seuthes nous a trahi !

DROMICHAITES. — Prends soin de l'enfant, moi j'aurai soin du père... *(Andra sort.)*

ARGILOS. — Dans l'autre guerre tu as fait prisonnier Agathocle, et au lieu de faire rouler sa tête là où se trouvent ses pieds, tu l'as couvert de présents et tu l'as renvoyé à son père.

DROMICHAITES. — Pour regagner, par ce bienfait, ma terre et mes cités occupées par Lysimaque...

ARGILOS. — Et trouver une sauvegarde contre les coups imprévus du sort, m'as-tu dit.

DROMICHAITES. — Oui, et je vois que tu ne l'as pas oublié.

ARGILOS. — Non, et voici que le sort t'envoie maintenant Lysimaque lui-même à la tête d'une grande armée, pour te prendre d'autres terres...

BAMBALON. — Oui, Lysimaque, l'homme dont tu attendais qu'il te rende ce qu'il t'avait pris...

ARGILOS. — Tu as été lâche alors, tu as abandonné tout espoir que nous pouvions vaincre à la guerre...

DROMICHAITES. — Ils étaient les plus forts alors, nous ne pouvions en avoir raison, tous les rois les plus puissants s'étaient entendus pour s'entraider...

ARGILOS. — Et cette fois tu pourras vaincre les Macédoniens?

DROMICHAITES. — Non. *(À Bambalon, à l'oreille.)* Je vais lui dire un secret. *(À Argilos.)* C'est la faim qui les vaincra d'abord.

ARGILOS. — Chimères que tout cela!

DROMICHAITES. — Excuse-moi, je dis moi aussi ce qui me passe par la tête *(Portant la main aux linges qui entourent sa tête.)* Et j'ai mal à la tête... Crois-tu qu'on puisse avoir des frelons dans la tête?... *(Souriant.)* Mais j'ai l'impression que tu me poses des questions?!

ARGILOS. — L'homme parvient à l'immortalité lorsqu'il méprise toute douleur... et toi, tu te plains d'avoir sommeil et mal à la tête... Lorsqu'il renonce à toute passion... et toi, tu cours les femmes...

DROMICHAITES, *à Bambalon.* — Avons-nous été aujourd'hui chez les femmes?

BAMBALON. — Non.

DROMICHAITES. — Il est vrai qu'il m'a parlé d'une maîtresse, mais je ne suis pas passé aux faits...

ARGILOS. — Tu vois, j'étais sûr que tu avais pensé aux femmes.

DROMICHAITES. — Si je n'y pense pas, c'est elles qui pensent à moi.

ARGILOS. — Tu te plains de manque de sommeil, tu ne songes qu'aux jouissances de ton corps... As-tu bu du vin?

DROMICHAITES. — Je n'en ai pas pris une goutte! Andra! *(À Bambalon.)* C'est une bonne idée! Andra! Apporte un setier de vin, j'ai soif! *(À Argilos, lui montrant Bambalon.)* Et je ne peux pas garder un hôte à sec, il se ferait une mauvaise opinion de nos vins... *(Andra apporte une cruche de vin. Puis, elle sort.)* C'est un vin de sept ans, Bambalon, bois...

BAMBALON. — Buvez d'abord vous-mêmes...

DROMICHAITES. — Tu as peur que nous ne t'empoisonnions! Nous ne gâchons pas le vin avec du poison.

ARGILOS. — Et si on voulait te tuer, pourquoi te donner encore de notre vin? Mais notre roi veut boire, et non...

DROMICHAITES. — Alors, c'est moi qui vais boire. *(Il boit. Entre Sado.)* Pourquoi es-tu triste, femme? Tu as un enfant! Qu'il vive mille ans! Buvons à sa santé!

ARGILOS. — La raison est toute trouvée, roi.

DROMICHAITES. — C'est à lui que j'ai pensé quand j'ai demandé du vin à Andra... *(À Sado.)* À la santé du fils de Seuthes!

ARGILOS. — L'enfant du traître à sa patrie!...

DROMICHAITES. — Ne sois pas mauvais, le mioche n'a trahi personne! Vive le jeune Seuthes! *(Il boit. À Sado.)* Pourquoi es-tu triste, femme, et si pâle?

SADO. — Mon visage est blanc et mon cœur noir. Comment ne le seraient-ils pas? Mon mari, Seuthes, qui était bon comme le pain chaud et qui était la gloire des cavaliers, et qui ne craignait pas de s'attaquer à un ours

et qui ne craignait pas de boire le vin par pleins setiers, mon homme beau comme un sapin, a trahi. Pourquoi ne serais-je pas pâle?

ARGILOS. — Tu le reverras sur la montagne verte, chez Zalmoxis, là où les hommes sont aussi des dieux.

SADO. — Ne raille pas une mère, Argilos. Je ne le reverrai jamais, tu le tueras, toi ou un autre, et mes enfants ne l'entendront plus jamais jouer de la flûte. Comment mon cœur ne serait-il pas noir, Dromichaites? Mes enfants ne connaîtront plus ni la paix ni le sommeil, le plus petit sera regardé de travers, leur père les a couverts de honte, leur père s'est vendu à l'ennemi, leur père a souillé notre maison. Comment ne serais-je pas pâle? Mais pourquoi a-t-il fait cela, Dromichaites? Ma bouche est pleine d'amertume, mes mains me font mal comme si on les avait battues, mes yeux brûlent pleins de douleur, mon âme n'y comprend plus rien — et mon cœur comment ne serait-il pas noir? *(Elle sort.)*

ARGILOS. — J'espère qu'après avoir entendu ces lamentations hypocrites, tu lui donneras la place d'honneur à dîner.

DROMICHAITES. — Le nid est-il coupable si l'oiseau s'envole?

RIBORASTA, *entre, agité.* — Allons, vite, les musiciens ! L'ennemi approche, jouez des flûtes et des pipeaux... *(Ceux auxquels il s'adresse se mettent à jouer)* Et les flûtes de Pan aussi, mes garçons !

La naissance. Au premier plan ANDRA (Rozina Cambos)

ARGILOS. — Pourquoi tant d'honneurs pour des misérables? ! Pourquoi encore essayer d'attendrir leurs cœurs?

DROMICHAITES: Andra, prions les abeilles... Glorieuses abeilles, puisse votre peuple vivre à jamais, que votre miel soit doux et votre vol paisible, que le ciel vous épargne la pluie...

BECOS. — Roi, Lysimaque est ici !

DROMICHAITES. — Qu'il attende ! Andra, prions la vigne pour que poussent les grappes grandes, pour que sa feuille soit épargnée par la grêle et... *(Entrent Lysimaque et ses hommes, désarmés, prisonniers.)*

ARGILOS. — Roi, Lysimaque est ici, il te regarde !

DROMICHAITES. — Ne me trouble pas, homme. Il nous faut prier les poiriers pour que la tempête ne les rompe pas en hiver, les pommiers pour que les vers ne mangent pas la saveur de leur chair...

ARGILOS. — Roi, Lysimaque te regarde stupéfait, comme s'il te croyait fou !

DROMICHAITES. — Crois-tu qu'il soit venu de si loin pour voir un fou ! Fais-le avancer plus près... C'est lui, le célèbre Lysimaque?

LYSIMAQUE. — C'est moi.

DROMICHAITES. — Sois le bienvenu chez nous, roi puissant ! Je priais justement les abeilles...

LYSIMAQUE. — J'ai soif, seigneur...

DROMICHAITES. — Qu'on apporte du vin à notre illustre hôte.

LYSIMAQUE. — Je veux de l'eau, pas du poison.

DROMICHAITES. — Le vin n'est pas du poison... Je priais justement la vigne...

LYSIMAQUE. — Tu crois en... la vigne?

DROMICHAITES. — Oui, et aux abeilles, et au chant des merles...

LYSIMAQUE. — Tu crois aux petits oiseaux?

DROMICHAITES. — Tu n'y crois pas, toi?... Tu as bien fait de venir en été, en hiver il fait froid, au printemps la terre est nue, les champs ne sont pas couverts de blé...

LYSIMAQUE. — Tu crois aussi au blé?

BIDIA. — Père, ils croient que les merles et les abeilles, et toutes les choses sont à Zalmoxis...

LYSIMAQUE. — Le blé aussi, Bidia?

BIDIA. — Le blé aussi. Et tout ce qui pousse sur terre et porte fruit.

LYSIMAQUE, *à sa fille.* — J'en ai assez de toutes les bêtises d'Agathocle, je ne veux plus les entendre aussi de ta bouche... Je veux boire de l'eau... Je veux me laver, mes habits sont puants...

DROMICHAITES. — N'as-tu pas bien dormi, roi?

LYSIMAQUE. — Je n'ai pas dormi du tout ! Nous avons été harcelés chaque nuit et...

DROMICHAITES, *furieux.* —Pourquoi ne l'avez-vous pas laissé dormir?

Détail de fresque — XVIe siècle. Monastère de Moldoviţa

Détail de fresque extérieure de l'église de Voroneţ (XVIe siècle), façade ouest

LYSIMAQUE: Où est votre roi? *(À Bidia.)* C'est un fou ! Je ne veux pas devenir l'esclave d'un fou ! *(À Dromichaites, nettement.)* Je veux de l'eau, mes habits puent...

DROMICHAITES. — Les habits d'un roi puent...? !

LYSIMAQUE, *se gratte.* — La peau me démange...

DROMICHAITES. — Cela signifie que le temps va changer.

LYSIMAQUE. — Cela signifie que j'ai des poux. Tu ne veux pas les prier de ne pas me dévorer?

DROMICHAITES. — Non, nous ne rendons pas de culte aux poux. Nous les traitons au pétrole. Ils meurent vite, ne t'en fais pas. *(À Andra.)* Apporte un pot de pétrole pour qu'on lui lave la tête et qu'on le débarrasse de ses poux. *(Andra sort.)*

LYSIMAQUE, *à Bidia.* — Ce fou va nous mettre le feu.

DROMICHAITES. — Un instant, Lysimaque ! J'ai oublié l'oignon et l'ail... Que les pluies ne les fassent pas pourrir, que le soleil...

LYSIMAQUE. — J'ai soif ! L'ail et l'oignon ne m'intéressent pas !

DROMICHAITES. — Ni les coings?

LYSIMAQUE. — Rien de tout ça !

DROMICHAITES. — Ni l'oseille?

BIDIA. — Père, tout ce qui pousse de la terre et porte fruit, tout ce qui disparaît en hiver pour reparaître au printemps, ce sont justement... Zalmoxis est leur dieu...

LYSIMAQUE. — Ce sont des barbares !

BECOS. — Oui, Lysimaque, nous sommes des barbares, parce que nous avons nos coutumes barbares et ne nous sommes pas soumis à tes lois !

DROMICHAITES. — Mais il n'est pas venu ici pour s'agenouiller, il est venu en hôte !

ARGILOS. — Alors, en hôte de marque qu'il nous est, élevons-le sur les lances !

DROMICHAITES, *à Argilos.* — Apporte donc à cet homme un seau d'eau, tu ne vois pas qu'il a soif? *(Argilos sort.)* Lysimaque, tu ne m'as pas dit ce que fait notre cher Seuthes?

ARGILOS, *entrant avec un seau d'eau, qu'il a pris à Sado qui l'apportait.)* Sa viande prospère !

DROMICHAITES. — Engraisse-t-il vraiment? *(Lysimaque ne répond pas.)* Aurait-il soif, lui aussi? *(Il voit le seau. À Argilos.)* Apporte donc une cruche en or, qu'il se désaltère, comment veux-tu qu'il boive?

ARGILOS. — Avec son museau.

DROMICHAITES, *à voix basse, à Argilos.* — Comment, avec son museau, cousin, ce n'est pas un bœuf ! *(À haute voix.)* Que fait donc notre cher Seuthes?

ARGILOS. — Il endure dans sa peau.

DROMICHAITES. — Crois-tu qu'il se plaigne sans raison? *(Lysimaque se met à genoux et veut boire à même le seau.)* Mais que fais-tu, illustre Lysimaque? *(Argilos donne un coup de pied au seau qui se renverse.)*

LYSIMAQUE. — De l'eau ! Où est votre roi?

DROMICHAITES, *à Riborasta.* — Reste à causer avec lui, je vais apporter une cruche d'eau.

LYSIMAQUE. — J'ai soif ! Est-ce que personne ne me connaît ici? *(Riborasta et Andra se mettent à façonner des pots.)* Est-ce que personne ne me connaît ici?

RIBORASTA. — Tu faisais partie de la garde d'Alexandre le Grand...

LYSIMAQUE. — Oui.

RIBORASTA. — Une fois, Alexandre, pris de colère, t'a enfermé avec un lion.

LYSIMAQUE. — Oui.

RIBORASTA. — Mais quand il est venu voir comment tu avais péri, c'est le fauve qui était mort.

LYSIMAQUE. — Oui. *(Heureux d'être reconnu.)* C'est bien ça.

RIBORASTA. — Depuis lors il t'a admiré — et pour d'autres raisons aussi — et t'a considéré comme un des hommes les plus illustres de Macédoine.

LYSIMAQUE. — C'est vrai.

RIBORASTA. — Mais il fallait que tu apprennes de lui... ce qu'il ne savait peut-être pas lui-même. Qu'il n'est pas bon d'attaquer les Gètes, car ce sont les plus vaillants et les plus justes des Thraces... Du reste, ta défaite d'aujourd'hui te convaincra, je l'espère, pour toujours, qu'il y a ici une force véritable... et que votre chemin à travers nos montagnes vers le levant ou le ponant est absolument fermé.

LYSIMAQUE. — De l'eau ! De l'eau ! *(Dromichaites s'approche et lui tend une cruche d'eau. Lysimaque boit désespérément, puis tombe à genoux.)* Ô, dieux, c'est pour un si petit plaisir que j'ai perdu un grand bonheur !

RIBORASTA. — Ton bonheur, tu l'as perdu quand tu as passé notre frontière.

KLEARCHOS, *buvant à son tour.* — Mais non, nous nous sommes rendus parce que nous n'en pouvions plus de soif.

RIBORASTA. — J'ai pitié de toi, Lysimaque. Tandis que tu foules nos terres, d'autres pourraient bien se promener sur les tiennes... Car tu ne peux pas être maître de toutes tes frontières comme nous le sommes pour les nôtres... Celui qui s'étend comme la gale, la gale le dévore. Alexandre le Grand a conquis la Perse et est arrivé jusqu'aux Indes. Qu'en est-il advenu de son empire?

LYSIMAQUE. — Son génie militaire durera.

RIBORASTA. — Notre génie est de durer autant que notre terre, comme la montagne que tu vois s'élever à l'horizon.

LYSIMAQUE. — Oh, est-ce là votre montagne célèbre? Là-haut où seuls les aigles peuvent parvenir, en volant, c'est là qu'il est?...

RIBORASTA. — Zalmoxis, oui, dans cette solitude élevée...

LYSIMAQUE, *le regardant.* — Tu n'es donc pas Dromichaites ! Tu es un devin. Oh, devin, je veux parler à votre roi ! *(Dromichaites lui tend encore une cruche d'eau. Lysimaque boit)* Oh, homme, c'est pour un si petit plaisir que me voici devenu esclave, de roi que j'étais !

ANDRA. — Riborasta, celui-ci est venu piétiner nos poteries avec ses chevaux... son épée, sa massue, sa faim...

RIBORASTA. — À celui qui vient avec la massue contre nous et notre pays, ô Zalmoxis, fais que son nom soit décrié, prends-lui la force de sa massue et fais-le pleurer, se traînant à genoux jusqu'à ce que tu achèves sa vie et la mêle tout fin tout fin avec du crottin de chèvre pour que son nom à tout jamais ne s'élève plus du fumier.

ANDRA. — Celui qui vient à nous avec de bonnes pensées, nous l'accueillons avec du pain et du sel, nous l'accueillons avec des chants. Celui qui vient piétiner les vases de nos potiers, leur travail et le travail de ceux qui sèment le blé et le récoltent avec leurs mains, que les pustules noircissent ses joues, que les vents furieux lui entrent par les narines et par les oreilles et lui ravissent les esprits, que sa ligne de vie soit étroite, et courte, et insipide. *(Dromichaites fait signe à Becos de s'avancer devant Lysimaque.)*

LYSIMAQUE. — Que voulez-vous?

BECOS. — À celui qui sait nous prendre, Lysimaque, nous donnons jusqu'à nos chemises, mais celui qui se met mal avec nous, il s'en ira en poussière. Nous sommes comme la vipère jaune, le serpent à la mauvaise morsure, Lysimaque.

LYSIMAQUE. — C'est toi, le roi?

BECOS. — Celui qui foule avec de noires pensées notre terre, que son peuple soit éparpillé aux quatre vents et que le nom de son pays soit changé et que le sien soit frappé d'opprobre et que sa vie s'écoule dans l'herbe comme l'eau du lait caillé.

LYSIMAQUE. — C'est toi, le roi? J'ai faim !

BECOS. — J'avais dit à ton fils qu'il ne serait pas bon que tes pas te conduisent dans nos régions. Car nombreux furent ceux qui y vinrent convoitant notre sel et notre pain et nos abeilles, et qui furent anéantis par la soif et la faim, et leur vie prit fin ici. Nous ne voudrions pas que leur sang abreuve notre terre, nous cherchons la paix et la bonne entente...

ARGILOS. — Pas de paix, pas de bonne entente, coupons-lui la tête !

LYSIMAQUE. — Je te reconnais maintenant, c'est toi, le roi !

ARGILOS. — Que pas une seule de tes semences ne germe dans ta descendance, Lysimaque !

KLEARCHOS. — Mais l'histoire, que dira-t-elle?

ARGILOS. — Elle dira ce que nous voulons, la Justice est du côté du plus fort.

LYSIMAQUE. — Roi, j'ai une fille, Bidia, *(Il la montre.)* Aie pitié de sa jeunesse.

ARGILOS. — Il n'y a pas de pitié pour ceux qui veulent notre perte *(À Andra.)* Entendons ta malédiction, femme... Que les envahisseurs...

ANDRA. — Que toutes les abeilles s'envolent de leur pays, que le millet et le blé y pourrissent par la racine et ne parviennent jamais à maturité, que les vaches y deviennent enragées et que leur lait pue en s'écoulant de leurs mamelles — que les pommiers n'y portent pas de fruits et que le

raisin y soit détruit par des grêlons gros comme des œufs de pintade, que les sources retournent dans la terre, que les cigognes et tous les oiseaux du ciel fuient pour toujours dans d'autres pays, que le pain leur manque jour et nuit, que le poisson ressuscite dans leur ventre et les morde, que l'oignon leur manque et le petit-lait, et le fromage...

ARGILOS. — C'est-à-dire qu'ils ne puissent plus vivre, que la vie de leur peuple ne soit plus... Que toute la descendance de nos ennemis soit consumée par la faim et la soif, comme brûle l'amadou allumé par l'étincelle du silex. Ce sont là ses paroles, Lysimaque, mais moi, ce n'est pas d'après des mots que je me conduits. *(Il tire l'épée.)* Ta tête ne doit plus entendre un seul mot.

DROMICHAITES. — Argilos, va me chercher un peu de fenouil et de persil.

ARGILOS. — J'y vais, mais j'en ai assez des malédictions d'une vieille femme qui veut te flatter maintenant qu'elle sait que son fils a trahi.

DROMICHAITES. — Allons, va plus vite, car j'ai mangé de l'ail et ma bouche pue et je ne puis parler ainsi au grand Lysimaque. *(Argilos sort.)*

LYSIMAQUE. — C'est toi, le roi?

DROMICHAITES. — C'est moi, mais excuse-moi si je tiens ma main devant ma bouche, tu sais, j'aime l'ail !... Si j'avais su que tu me rendais visite, je n'en aurais par mangé. Inutile de te dire qu'après en avoir fini avec les abeilles j'ai mangé aussi des oignons ! Avec du lard fumé. C'est bon, c'est délicieux ! Mais il me semble que ce n'est pas moi qui t'ai invité pour manger du lard et des oignons avec nous, n'est-ce pas?

LYSIMAQUE. — Je suis venu venger ici la perte de mon fils...

DROMICHAITES. — Si je ne suis pas encore gâteux, je te l'ai renvoyé...

LYSIMAQUE. — Oui, mais mort !

DROMICHAITES. — Vivant...

LYSIMAQUE. — Mort pour moi, croyant en toi, en ta justice...

KLEARCHOS. — Et voyant en nous des lâches...

DROMICHAITES. — Celui-là, c'est qui encore?

LYSIMAQUE. — Klearchos de l'Héraclée Pontique, un...

DROMICHAITES. — Dis-lui de ne plus ouvrir la bouche. Ses dents puent.

LYSIMAQUE. — Tu as tué mon fils. Je voulais lui porter ta tête pour qu'il voie que tu n'es pas immortel et que je suis plus fort que toi. Vous croyez en la forêt qui vous défend, moi en mon sabre, vous au grain de blé qui vous rassasie, au miel, à ce que vous élevez et ce qui vous aide, brebis, béliers, blé... Ce sont bien là vos dieux, n'est-ce pas?

DROMICHAITES. — Riborasta, cet homme est venu ici s'informer de la manière dont nous cultivons la vigne et élevons les moutons.

KLEARCHOS. — Tu n'as pas bien compris...

DROMICHAITES, *prend de la main d'Argilos du fenouil et du persil; il en mange et en tend quelques brins à Klearchos.)* Mange, tes dents gâtées

me sont très désagréables *(À Riborasta)*. Apporte tes pinces et arrache-lui les molaires, surtout la dent de sagesse... Elle lui fait si mal qu'il parle même quand on ne lui demande rien.

KLEARCHOS. — Je ne veux pas qu'on m'arrache mes dents !

DROMICHAITES, *sur le ton de la confidence.* — Vous n'êtes pas venus pour dîner avec nous?

LYSIMAQUE. — Non.

DROMICHAITES. — Alors, pourquoi êtes-vous venus?

LYSIMAQUE. — C'est Seuthes qui nous a appelés...

DROMICHAITES. — À dîner?

LYSIMAQUE. — Non. Pour que nous en faisions le roi.

DROMICHAITES. — Moi, je ne fais pas l'affaire?

LYSIMAQUE. — Il a dit que non.

DROMICHAITES. — Je pense qu'il mentait. Je suis un très bon roi. Et pour dire vrai, je ne crois pas non plus que quelqu'un vous ait appelés... Seuthes est allé vous accueillir et m'a trahi, moi, après que vous eussiez passé le fleuve Istros, n'est-ce pas? Après ! Après avoir passé la frontière, n'est-ce pas? Et ça s'appelle comment en termes militaires? Lysimaque, dis, toi, car tu as été général sous Alexandre le Grand ! Ça se nomme comment? Je te le dis moi, un barbare: c'est une agression ! N'est-ce pas?

LYSIMAQUE. — Non.

DROMICHAITES. — C'est normal, personne ne se reconnaît pour agressif.

LYSIMAQUE. — C'est vous qui m'avez obligés à venir.

DROMICHAITES. — Tiens ! Alors c'est nous les agresseurs?... Formidable, c'est toujours ce que les autres commettent qu'on appelle agression ! Donc nous, les Gètes, de la rive gauche de l'Istros, nous vous avons obligés à venir nous sauver... Nous sauver de qui et de quoi?

LYSIMAQUE. — De ta tyrannie... Tu as pris aux gens leurs abeilles !

DROMICHAITES. — Impossible ! Toute cette partie de la terre est pleine d'abeilles, je ne pouvais pas les rassembler toutes au même endroit... Lysimaque, tu es un homme intelligent, ne dis plus de bêtises ! Tu ne crois pas toi-même ce que tu dis ! Tu ne reconnais pas que tu as envahi mon pays, mais tu es sûr que c'est moi qui suis un envahisseur. Quelle sorte de logique est-ce là?

ARGILOS. — Le manque de logique est aussi une logique.

DROMICHAITES. — Argilos !

ARGILOS. — Oui.

DROMICHAITES. — Ne te mêle pas de ce qui ne te regarde pas. Quand deux rois parlent, tais-toi.

ARGILOS. — Je me tais.

DROMICHAITES. — Si tu ne te tais pas, c'est que tu veux devenir roi ! C'est logique, non? Allez, va chercher encore du fenouil et du persil

(Argilos sort.) Donc, c'est Seuthes qui t'a appelé, pour lui donner un coup de main.

ARGILOS, *entrant.* — Il a été appelé par un traître. *(Dromichaites le regarde fixement et Argilos sort.)*

LYSIMAQUE. — Il faut toujours se fonder sur les traîtres.

DROMICHAITES. — Tiens ! *(Il cherche du regard Bambalon, perdu dans la foule.)*

LYSIMAQUE. — Ils te seront des serviteurs dévoués. Ils prétendent vouloir... la vérité, la justice, mais en fait ce qu'ils veulent c'est le pouvoir.

DROMICHAITES. — Tiens ! Et que t'as dit encore Seuthes sur mon compte?

KLEARCHOS. — Que tu es un tyran !

DROMICHAITES. — Tiens ! tiens ! tiens !

LYSIMAQUE. — Il t'a insulté?...

DROMICHAITES. — Il m'a flatté. Est-ce que cela ne te conviendrait pas, à toi, que le monde te croie un tyran et se soumette à toi par peur? Voyons, faites donc venir un peu plus près Seuthes ! *(Deux soldats gètes font avancer Seuthes qui se trouvait derrière Lysimaque)* Et qu'as-tu encore dit sur mon compte, Seuthes?

SEUTHES. — Que tu passes toute la journée avec tes abeilles et que tu te lèches les doigts pleins de miel...

DROMICHAITES. — Tu n'as pas parlé d'oignons?

LYSIMAQUE. — Pas un mot. Mais il a dit que tu exploitais ton peuple...

DROMICHAITES. — Il mentait !

KLEARCHOS. — Impossible ! Il voulait nous gagner par là... Et il maudissait ceux qui voulaient te détruire et ne le pouvaient pas !

ANDRA. — Peut-être pensait-il à vous... Qui pourrait être à ce point misérable pour haïr sa mère et la terre où...?

ARGILOS, *entre, apportant du fenouil et du persil.* — Ton ventre aurait dû se dessécher plutôt que d'enfanter un traître à ses frères.

KLEARCHOS. — Seuthes disait que...

DROMICHAITES. — Ce n'est pas joli de rapporter ! Il m'a vendu, il vous a amenés ici pour nous détruire, et maintenant tu ne le défends pas du tout... *(Il lui donne du fenouil et du persil.)*

KLEARCHOS. — Je n'en veux pas !...

DROMICHAITES. — Je t'en prie... Un peu de persil et de fenouil pour que ta bouche ne pue plus... *(Klearchos refuse.) Bien. (Il se couvre le nez d'un morceau de toile.)* Que disait-il?

KLEARCHOS. — Que... que...

DROMICHAITES. — Laisse parler Seuthes.

SEUTHES. — J'ai dit que tu étais un tyran et un sot !

DROMICHAITES. — Moi?

SEUTHES. — Et une chiffe !

ARGILOS. — Que la langue sèche dans ta bouche et que tu l'y sentes saumâtre et lourde comme la pierre, et froide comme la pierre, et amère

comme une feuille de noyer pourrie... *(À Andra.)* C'est bien comme ça, n'est-ce pas, que l'on maudit les traîtres? ! Et maintenant maudis encore la trahison et les traîtres.

ANDRA. — Celui qui a trahi le lieu où il a vu le jour et le pain que sa mère a porté à sa bouche... — que son ventre se durcisse comme une brique et que ses entrailles se dessèchent en lui comme les tiges de citrouilles blanches en été par temps de sécheresse ! Que ses lèvres collent l'une à l'autre, que ses dents se serrent, que sa bouche se ferme pour que le pain et le lait ne puissent plus entrer dans son estomac !

SADO, *entre et l'entend.* — Mère !

ARGILOS. — La femme du traître ! *(À Andra.)* Allons, parle, la femme de celui qui a trahi, quelles pustules noires doivent-elles envahir sa gorge?

DROMICHAITES, *à Sado.* — Femme, va auprès de ton enfant !

ARGILOS, *à Andra.* — Tu n'as pas le courage de maudire la femme du traître à son pays?

ANDRA, *les yeux perdus dans le vide, comme auparavant.* — Que son ventre ne porte plus de fruit, et que seule la mort le délivre. *(Sado se trouve mal, des femmes l'emportent.)*

SEUTHES. — Argilos, tu es un misérable.

ARGILOS. — Que l'abcès mauvais gonfle sous ton front et te dévore comme le renard enragé dévore ses petits, — et que personne ne trouve jamais de remède au renard noir qui est sous ton front !

DROMICHAITES. — Si tu dis encore un seul mot, je te maudis moi aussi de manière à ce qu'aucune eau ne puisse t'en absoudre... *(Comme si rien ne s'était passé.)* Va te laver les pieds ! *(Argilos sort. À Lysimaque.)* Ce n'est pas Seuthes qui est coupable d'avoir parlé... c'est celui qui l'a écouté qui est coupable !

KLEARCHOS. — Tu lui pardonnes? À un reptile? !

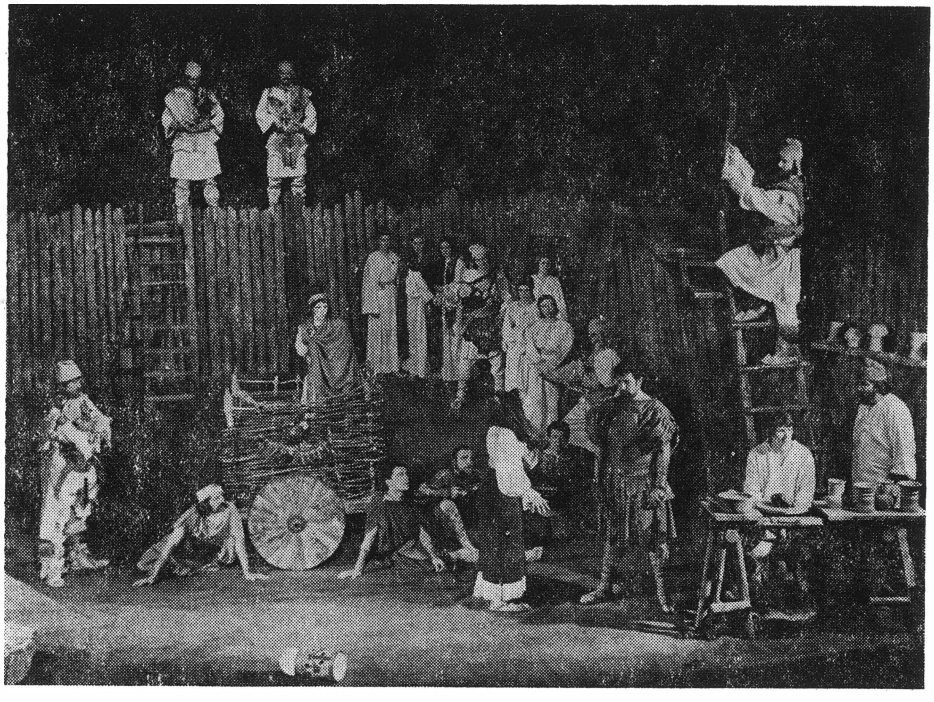
DROMICHAITES. — Pourquoi en aviez-vous besoin, de ce reptile? *(À Lysimaque.)* Reconnais que sa vilenie... de même que sa demande de lui accorder votre aide... n'étaient que prétexte ! Pour avoir une raison, aux yeux du monde de nous envahir... En tyran et non en libérateur. Nous ne venons pas chez vous, mais ceux qui ont foulé nos terres, ici entre nos forêts et nos eaux, ceux-ci ont annoncé la ruine de leur nation, la ruine de leur descendance, la ruine des fondations de leur peuple... Nous avons assez de place ici pour nos amis mais nous en avons suffisamment aussi pour les os de nos ennemis, la terre est abîme sans fond pour eux...

LYSIMAQUE. — Peut-être te trompes-tu Dromichaites. Peut-être que tes Gètes veulent ne faire qu'un avec mes hommes... Comme l'a dit Seuthes... Que donnes-tu à ton peuple pour qu'il aime tant son pays et qu'il ne veuille pas que ce pays soit pareil au mien?

RIBORASTA. — Le peuple doit être maître de son pays.

LYSIMAQUE. — C'est ce que je dis aussi à mon peuple. Et que la justice habite chez nous...

DROMICHAITES. — Et tu crois ce que tu dis?



Scène d'ensemble

LYSIMAQUE. — C'est au peuple de le croire, pas à moi. Moi, je dois le gouverner. Vois, je suis venu chez toi pour rapporter aux miens un morceau de pain supplémentaire, tu vois bien que je prends soin de mes hommes.

RIBORASTA. — Pourquoi ne leur fais-tu pas travailler leur terre?

LYSIMAQUE. — Il est bien plus facile de combattre que de travailler. Une bataille, puis deux ou trois mois de repos... ou un an... Mais le travail, mon cher, n'est pas bon, il est ennuyeux ! Qui aime travailler du matin au soir?

RIBORASTA. — Moi.

KLEARCHOS. — Tu es fou.

BECOS. — Moi aussi j'aime travailler.

LYSIMAQUE. — Oui, à condition de boire et que le vin te monte tout le jour à la tête.

DROMICHAITES. — Moi aussi, j'aime travailler.

LYSIMAQUE. — Mais toi, tu ne travailles pas, roi?

DROMICHAITES. — Si j'étais un faux-bourdon, on me chasserait de la ruche.

BIDIA. — Et que fais-tu?

DROMICHAITES. — J'élève des abeilles.

BIDIA. — Elles ne te piquent pas?

DROMICHAITES. — Non, elles me connaissent.

BIDIA. — Oh, que c'est étrange chez vous, les terres connaissent ceux qui les emblavent... Les pots d'argiles, leurs potiers... les cigognes et les hirondelles les gens dans la cour desquels elles ont bâti leurs nids... Ton pays est comme une maison, Dromichaites...

DROMICHAITES. — Mon pays est ma maison, le lieu où je mange et me couche et engendre des enfants, où j'élève de la volaille et façonne de la poterie... Je suis un peu potier aussi, bien que sans grand talent...

BIDIA. — Agathocle disait que vous représentiez des oiseaux sur vos vases... et que vous y mettiez aussi le chant des oiseaux... Ton pays est ta maison, l'endroit où tu penses et chantes...

LYSIMAQUE. — Voyons, ne m'ennuie pas avec les sottises d'Agathocle *(À Dromichaites.)* J'espère que tu n'es pas aussi historien pour écrire... Ton pays serait alors ta paix, ta création... Mais toi, tu ne fais que des vases d'argile, tu es un créateur de vases... Qui voudrait détruire de malheureuses poteries?

RIBORASTA. — Ces poteries sont notre vie, notre tranquillité...

LYSIMAQUE. — Ta pensée, si je comprends bien, ta création, ta patrie...

ARGILOS. — Dromichaites, il se moque de nous, brise-le, transforme-le en tessons.

DROMICHAITES, *calmement.* — Celui qui détruit mes poteries avec sa massue, comme l'a très bien dit Riborasta, c'est moi qu'il veut aussi détruire. Quant à celui qui vient sur notre terre plein de mauvaises pensées, que le jour se transforme pour lui en nuit, comme l'a dit Andra.

ARGILOS. — C'est ça, Dromichaites, livrons-le à la nuit...

DROMICHAITES, *tout aussi calme.* — Celui qui détruit mes pots avec son bâton, comme le dit Andra, qui est le meilleur maître potier, que son nez se remplisse de morve jaune et que des vers rouges sortent de son nombril, que les maux de tête dévorent son sommeil, que les yeux et les ongles et le lobe des oreilles le fasse souffrir, que la maladie frappe son cœur et qu'il l'entende sonner dans sa poitrine comme une cloche fêlée, que ses jambes mollissent comme des bougies au soleil au cœur de l'été, que son échine le tienne raide comme un morceau de bois brûlé, que la morsure du loup de la mort le déchire, et que le sommeil le fuie jusqu'à ce qu'il périsse lui-même, changé en crottin des moutons.

ARGILOS, *lui tendant son épée.* — Tue-le avec mon épée, Dromichaites !

DROMICHAITES. — Donnez-moi l'épée de Seuthes !

ARGILOS. — C'est très bien ainsi. Les traîtres d'abord ! *(Becos donne à Dromichaites l'épée de Seuthes.)* Que le traître avance devant nous.

DROMICHAITES, *prenant l'épée.* — Tu les as conduit jusqu'à nous, Seuthes?

SEUTHES. — Oui.

DROMICHAITES. — Par où? Et comment?

SEUTHES. — Par les forêts de Corboaica, les passages cachés des rives de l'Ordessos, la plaine du Limpide...

BECOS. — Là où nous avions mis le feu aux blés et bouché les fontaines et tout dévasté pour que la faim les rassasie et que la soif les noie...

ARGILOS. — Laisse parler le déserteur.

SEUTHES. — Oui, la soif et la faim furent nos ennemis... Je les ai amenés jusqu'auprès de ta capitale, Helis...

BECOS. — Ils se sont traînés jusqu'ici, mourant de faim...

SEUTHES. — Nous avancions...

BECOS. — Par où nous nous retirions... La faim et la soif faisaient partie de ton plan, Dromichaites.

DROMICHAITES. — Seuthes, cette épée est à toi. *(Il la lui donne.)*

ARGILOS. — Oui, il vaut mieux qu'il se tue lui-même, plutôt que nous souillions nos mains de son sang...

DROMICHAITES, *à Seuthes.* — Tu as gagné la confiance de Lysimaque et tu l'as amené jusqu'à Helis...

SEUTHES. — Oui.

DROMICHAITES. — Tu l'as attiré aussi loin que possible des frontières, au cœur de notre pays, là où il n'y avait plus de salut pour lui... Tu as fait ton devoir, Seuthes!

LYSIMAQUE. — Mais il était notre ami...

DROMICHAITES. — Ne te fonde pas sur ceux qui nous trahissent, nous, Lysimaque. Seuthes n'a pas trahi, il a fait son devoir. Non pas trahison mais devoir! Ton habileté, Seuthes, mérite d'être louée et honorée. *(Il l'embrasse.)*

BECOS. — Il les a fourvoyés dans des lieux hostiles, difficiles à traverser... *(Il embrasse aussi Seuthes.)*

DROMICHAITES. — Tu es ce que tu as toujours été, mon ami. Ce fut un grand risque, car si tu avais manqué d'habileté, Lysimaque t'aurait donné en pâture aux corbeaux...

LYSIMAQUE. — J'ai cru qu'il voulait que je le mette à ta place... C'est sur cela que je me suis fondé: qu'il n'est pas d'homme qui ne veuille monter, accéder au pouvoir, même au prix de la vie de son maître...

SEUTHES, *montrant Dromichaites.* — C'est lui mon ami, Lysimaque.

LYSIMAQUE. — Tu m'as fait comprendre, Dromichaites, que ta force ne s'appuie pas seulement sur le fil de l'épée ou sur l'invincible faim qui peut tuer plus encore que la peste, mais sur des hommes d'une grande force morale, comme Seuthes... Ce n'est pas la quantité des armes qui décide l'issue du combat, ni le nombre des soldats... C'est par là que tu m'as vaincu, Dromichaites, par la confiance que tu as eue en cet homme...

Si tous les tiens sont comme lui, ton autorité spirituelle me dépasse et me donne le frisson... Et c'est justement pourquoi je te fais une proposition: allie-toi à nous, unissez-vous à nous qui faisons l'histoire du monde et nul ne pourra jamais nous vaincre...

DROMICHAITES. — Moi, il me suffirait... que mon peuple fasse bien sa propre histoire... Pourquoi ferait-il aussi celle des autres; peut-être que les autres veulent vivre comme ils l'entendent...

LYSIMAQUE. — Pourquoi ne me suis-tu pas, Dromichaites? Pourquoi voulez-vous boycotter la marche de l'histoire? Le monde ne sait pas vivre, il faut que nous l'y aidions. Nous n'y gagnons rien, nous l'aidons de manière désintéressée, pour son bien...

DROMICHAITES. — Mais d'où savons-nous comment ils l'entendent, eux, leur bien?

LYSIMAQUE. — J'ai vu que tu veux élever ta nation par la force d'hommes tels que Seuthes, vaillants et inébranlables... par la sagesse et la beauté de la parole de Riborasta... Mais est-ce suffisant?

DROMICHAITES. — Pour nous c'est suffisant, et nous n'irons pas avec vous, faire l'histoire des autres par-dessus leurs têtes, de même que nous ne voulons pas que d'autres fassent notre histoire par-dessus nos sentiments et nos idées et nos têtes... Tu es un homme intelligent, Lysimaque, tu me comprends. C'est justement pour cela que je te rends indemne l'ami que tu m'as envoyé pour me mettre à l'épreuve... Bambalon, rejoins ton roi... *(Bambalon est poussé en avant.)*

BAMBALON. — Dromichaites... *(Il ne peut en dire plus long: ayant tiré le poignard de la ceinture d'Argilos, Lysimaque le lui enfonce dans la poitrine et Bambalon tombe à terre, mort).*

ACTE II

DROMICHAITES. — Pourquoi cette cruauté inutile? Tu te trouvais dans la même situation que lui, prisonnier...

LYSIMAQUE. — Moi, je n'ai pas trahi...

DROMICHAITES. — Je croyais que tu me l'avais envoyé comme espion.

LYSIMAQUE. — Si tu avais su que c'était un véritable traître, tu ne me l'aurais pas donné?

DROMICHAITES. — Je ne sais pas... Mais certainement je n'aurais pas permis que tu le tues devant moi... Et puis, il voulait le bien de mon pays... Il est vrai, peut-être seulement jusqu'à ce qu'il fût devenu roi... De toute façon, Lysimaque, tu as commis là un crime inutile... Les soldats me demandent, avec plus de raison ta tête... Tu étais prisonnier, tu n'avais pas le droit de te faire justice toi-même à l'égard d'un autre prisonnier. Je pense que tu vas mourir.

LYSIMAQUE. — Je sais, c'est bien pour cela que je l'ai tué...

DROMICHAITES. — Tu ne connais la fin qu'une seule fois, Lysimaque, et c'est par crainte de cet instant où tu cesseras pour toujours d'être que tu cours à perdre haleine à travers le monde pour gonfler ta barbe des plaisirs du ventre, de vin et de nourriture, pour restaurer la force de tes membres et te faire un nom et que la gloire transmette à la postérité ton nom quand tu ne seras plus rien...

LYSIMAQUE. — Tandis que toi et les tiens vous êtes immortels ! Je ne crois pas en Zalmoxis. Je n'attaque pas ta foi pour t'irriter, mais ces contes ne servent à rien, nous vivons les pieds sur la terre...

DROMICHAITES. — Il n'est pas bon de vivre sans avoir aucune foi.

LYSIMAQUE. — Tu l'as, toi? Ou bien tu la prêches pour la foule? Pour que tes soldats aient une raison de mourir, croyant qu'ils ne meurent pas, qu'ils sont immortels, et que s'ils meurent, ils ressusciteront?

DROMICHAITES. — Mes hommes aiment la vie, ils aiment le chant, écoute-les, ils aiment le vin...

LYSIMAQUE, *écoutant les chants des vainqueurs.* — Les chants des vainqueurs... Mais le vin détruit l'instant, détruit l'avenir... Ils s'enivrent, ces garçons, et leur courage les fait se croire immortels... Vive les raisins foulés. Comme c'est simple... Mais cette ivresse ne signifie-t-elle pas aussi une grande insouciance à l'égard de l'avenir? Ivres ne connaissent-ils pas en cet instant le bonheur?...

DROMICHAITES. — Tu te trompes, Lysimaque, nous vivons notre vie, nous n'ajournons rien de ce qui nous revient... Mais nous avons confiance en ce qui sera.

LYSIMAQUE. — Écoute-les ! Ils sont ivres ! N'est-ce pas là un signe qu'ils ne veulent même pas savoir qui je suis?...

DROMICHAITES. — Non, et la preuve c'est qu'ils ne cessent de venir me demander ta vie...

LYSIMAQUE. — Tu finiras bien par la leur donner... je me demande ce que tu attends encore. J'ai faim... Donne-moi au moins de quoi rassasier mon ventre, ensuite tu pourras faire de moi ce que tu veux... Excuse-moi, mais je ne voudrais pas mourir le ventre creux... Vous avez confiance dans l'avenir, moi, je n'ai pas d'avenir... peut-être renaîtrez-vous dans vos enfants, mais vous ne serez plus !

DROMICHAITES. — Et si nous devions revivre dans nos enfants, serait-ce peu de chose?

BECOS, *entre.* — Dromichaites, les gens, de joie, ont commencé à boire, mais ils veulent aussi manger... Veuille donner le signal du festin de la victoire...

LYSIMAQUE. — Que se passe-t-il? *(On entend des cris, des bruits, les soldats décochent des flèches vers le ciel.)* Sont-ils venus me fouler aux pieds? Je suis roi, j'ai bien droit à une mort selon mon rang !

ARGILOS. — La mort a la même mesure pour vous tous.

LYSIMAQUE. — Pas pour vous?

ARGILOS. — Nous sommes immortels.

LYSIMAQUE, *énervé par les cris des soldats.* — Ces barbares sont-ils immortels? *(À Dromichaites.)* Qu'arrive-t-il?

DROMICHAITES. — C'est un nuage qui passe.

LYSIMAQUE. — Un nuage !?

BIDIA. — Oui, et ils lui envoient des flèches pour que le mal des orages et de la grêle ne leur tombe pas dessus, ne se déverse pas sur eux...

LYSIMAQUE. — Et c'est contre ces gens que je suis venu me battre !

DROMICHAITES. — Personne ne t'a appelé, Lysimaque. Mais ne t'étonne pas; mes Gètes aident maintenant Zalmoxis à rendre le monde plus serein...

LYSIMAQUE. — Cette nuit, alors que le loup-garou a dévoré la lune, vous avez battu vos tambours jusqu'à l'aube et vous avez hurlé et vous avez...

ARGILOS. — Et tu n'as pas pu dormir? De toute façon que tu aies dormi ou non, tu ne pouvais vaincre... Zalmoxis est le ciel haut et bleu et nous allons vers lui de bon cœur, nous ne craignons pas de mourir à la guerre.

BIDIA. — Agathocle disait qu'ils croient être immortels, et que celui qui rend son âme s'en va chez Zalmoxis... lequel se tient dans une solitude totale, là-haut, au sommet de la montagne verte...

LYSIMAQUE. — Je sais quels contes ces gens ont fourré dans la tête de ton frère et c'est pour cela que je suis venu ici, pour me convaincre qu'ils ne sont pas immortels... et que je peux les vaincre !

DROMICHAITES. — Et moi qui espérais que tu étais venu en hôte !..

LYSIMAQUE. — Dromichaites, que veux-tu? L'immortalité? Zalmoxis est la source de la vie et de toute la nature? Je puis tout te dire sans fard, de toute façon mon sort est scellé. Y a-t-il un monde au-delà de ce monde où les morts ressuscitent? Votre rêve n'est qu'un rêve, pareille chose est impossible ! C'est en vain que tu cherches l'impossible, la vie d'ici-bas s'achève ici, elle ne continue plus nulle part ! Tu as leurré mon fils de rêves ! Mais le corps n'est pas impérissable pas plus que l'âme ne se prolonge dans une autre vie, rien ne se transforme en une autre nature...

ARGILOS. — Pourquoi hésites-tu, Dromichaites? Ce misérable se moque de nous dans notre propre maison, ce coquin n'est pas venu venger son fils, l'esprit tourné par nos idées, comme il le dit, mais il est venu nous ravir nos blés et les poissons des rivières, les moutons et le miel des abeilles...

DROMICHAITES. — Si vous vous en souvenez, il est déjà venu un roi étranger pour nous faire la guerre et tout nous prendre, et il s'est enfui ventre à terre, harcelé par des essaims d'abeilles... *(Il rit.)*

ARGILOS. — Ne ris pas; Lysimaque ne s'arrête à aucune vilenie pour envahir notre pays, car c'est cela qu'il veut, non pas venger Agathocle, il nous veut ses esclaves et tous les moyens lui sont bons... Maintenant, il bafoue Zalmoxis, pour prouver que nous ne sommes bons à rien ! N'hésite plus, tue-le ! *(Il se précipite sur Lysimaque pour l'égorger mais un Macédonien s'interpose, qui tombe, percé de son épée.)*

DROMICHAITES. — Pourquoi as-tu fait cela?

ARGILOS. — Parce que je suis tout d'une pièce, moi, quand j'ai décidé d'agir. Je ne suis pas de ceux qui à force de choisir n'entreprennent rien...

DROMICHAITES. — Est-ce une insulte, cousin?

ARGILOS. — Lysimaque nous a raillés ! Et il ne mérite que de crever !

LYSIMAQUE, *considérant le Macédonien mort, dit à Dromichaites.* — Il s'en est allé... Celui qui a fait le monde, y a mis la mort; il l'a mis au bout de la vie, et c'est tout ! Tu veux l'immortalité de ton peuple, Dromichaites? Crois-tu qu'en mourant l'homme va quelque part où l'abondance n'a pas de fin et où la vie est heureuse? Que Zalmoxis fait germer les semences, qu'il est le maître de la vie et des morts? Non, tout s'achève ici. Il faut contenter le ventre tant qu'on est vivant, comme je l'ai fait, moi, qui n'ai plus pu endurer la faim... Nous devons engendrer des enfants et lutter pour qu'ils aient de quoi manger pour qu'ils se réjouissent du vin et de la viande de mouton rôti à la broche. L'homme n'a pas d'autre devoir sur terre ! Nos passions et nos désirs sont tout !

DROMICHAITES. — Vois-tu Lysimaque, lorsque les passions sont folles, elles consument nos corps et notre volonté et nous ne pouvons plus les maîtriser avec notre esprit... Regarde ton Macédonien ! C'est dans un accès d'aveuglement de ce genre qu'Argilos l'a éventré ! Et qu'a-t-il résolu par là? Rien. Vois, tes opinions il ne les a pas combattues avec ses opinions, il a tiré l'épée ! Ce ne sont pas les armes et la force brutale qui doivent s'affronter, mais les idées, les idées seules... Es-tu venu seulement pour nous démontrer que nous ne sommes pas immortels? N'es-tu pas venu contre nous l'épée à la main?

LYSIMAQUE. — Je suis venu vous tirer de votre état de paix, de rêve, d'équilibre... Vous ne pouvez pas progresser sans rompre ce sommeil de la paix... Seule la guerre continuelle est un état normal, qui puisse vous élever dans le monde...

DROMICHAITES. — Là, tu ressembles à Argilos. Lui aussi aime l'épée... Mais nous, si nous ne la levons pas à tout bout de champ, cela ne signifie pas que nous sommes moins décidés que lui, mais bien que nous balançons pour trouver les meilleures voies... Il a tué ton homme, il a renversé l'ordre de la nature, et qu'y a-t-il gagné? Rien. Peut-il encore remettre cet ordre en place? Jamais. La cruauté ne résout rien. Et toute la fatigue dépensée pour venir jusqu'ici non plus ne te profitera en rien. Notre immortalité est-elle une invention? Nos jours de paix, éphémères? La guerre seule est sainte? Tu trompes, Lysimaque. Tu n'es pas venu ici pour nous débiter de telles sottises. Ce qui t'inquiétait, c'était que nous avions uni tous les petits États de la gauche de l'Istros et de ses embouchures à la mer... Et tu t'es effrayé à la pensée que nos héritiers seront les héritiers de cette union. Et que nous ne nous détruirions plus entre nous, que nous aurons un seul gouvernement...

LYSIMAQUE. — Tu te trompes, Argilos veut être roi ! Ce grand dadais gonflé de vices veut être roi.

ARGILOS. — Tu me calomnies pour m'enlever l'amitié de mon cousin? Tu n'y réussiras pas, nous sommes tous deux pareils, tous deux aimons également nos terres et...

BIDIA. — Une chose vous sépare, Argilos. Toi, tu es incité à lever l'épée par le fait que nous sommes là, par ce que tu vois qui est devant tes yeux. Ce n'est pas ton cœur qui parle... mais la passion, le sentiment d'avoir été offensé, la rage de nous voir ici... Dromichaites, lui, ne parle et n'agit que mû par ce que son cœur lui dicte, non par ce qui est en dehors de lui...

ARGILOS. — Serais-tu vraiment amoureuse de lui? Ou bien espères-tu avec de telles flatteries sauver vos têtes?

BIDIA. — Crois-tu qu'il soit un homme qui ne mérite pas d'être aimé?

ARGILOS. — Et moi, est-ce que je ne le mérite pas?

BIDIA. — Non. Si tu pouvais, tu mènerais tous les hommes au fouet, tu n'aimes pas la liberté des autres parce que rien en toi ne te pousse vers la liberté...

ARGILOS, *à Dromichaites.* — Cousin, laisse-les partir libres dans leur pays, pour qu'ils aient d'où revenir demain et faire de nous leurs esclaves! Non, Bidia, il n'y a pas de liberté pour les ennemis, sinon aux pointes des lances!

DROMICHAITES. — Riborasta, dis-leur de me laisser seul. *(Riborasta fait signe à tous de se retirer.)* Devin Riborasta, mon ami, que dois-je faire? Tous me demandent, avec raison, la tête de celui qui est venu nous asservir. Mets des herbes sèches sur les charbons ardents... *(Riborasta en met.)* Et verses-y aussi de l'huile. *(Riborasta s'exécute.)* C'était bien mieux quand, jeunes tous les deux, nous tannions des peaux de veau... Et le soir, au feu, faisions bouillir des petits pois, seuls, loin de tous, dans la campagne. Je n'avais alors à répondre de personne, Riborasta. Les filles faisaient résonner leurs buccins; nous, nous battions nos tambours... nous étions libres de faire ce que nous voulions! Pourquoi est-ce que j'hésite, Riborasta, à tuer Lysimaque? Pourquoi ne puis-je aller vers lui ou le livrer à d'autres pour qu'on le jette aux chiens? Et pourquoi est-ce que je ne le laisse pas non plus rentrer chez lui? Vêtus de blanc comme nous le sommes, c'est comme si nous n'étions pas nous-mêmes... lorsque nous devons décider... Pour redresser une vilenie, est-il suffisant de tuer l'assassin? Si Lysimaque ne voit pas le soleil se coucher aujourd'hui, serons-nous pour autant délivrés des envahisseurs?

RIBORASTA. — Si tu réfléchis bien, tout sera bien.

DROMICHAITES. — Ami, ta confiance me montre assez combien je suis faible dans la maladie qui m'a saisi... Appelle Argilos. *(Riborasta sort.)* Lui, aucun événement ne le trouble, tous sont pareils, insignifiants... *(Les deux hommes reviennent auprès de lui.)* Les uns croient en cachette, Argilos, les autres par obligation.

ARGILOS. — En quoi?

DROMICHAITES. — Tu le sais bien. D'autres encore se convainquent par serment devant eux-mêmes qu'ils croient. Et ne comprennent jamais ce que signifie véritablement croire en quelque chose.

ARGILOS. — Tout ce que nous avons conquis en écrasant nos ennemis ne peut être conservé par la clémence mais seulement en les écrasant jusqu'au dernier. Crois-tu que si Lysimaque t'avait fait prisonnier, il ne t'aurait pas fait passer au fil de l'épée?

DROMICHAITES. — Sans doute. *(Il sort ramasser des herbes sèches.)*

ARGILOS, *à Riborasta.* — Je ne comprends pas ce qu'il attend...

RIBORASTA. — Quelque chose au plus profond de lui commence à changer, Argilos. Il ne peut pas y avoir seulement la voie du poignard... Il doit y avoir aussi autre chose qui rachète la cruauté avec laquelle tu as éventré le Macédonien...

ARGILOS. — Il n'y a pas d'autre voie !

RIBORASTA. — Tu assumes cette responsabilité?

ARGILOS. — Oui.

RIBORASTA. — Oui, mais devant qui?

ARGILOS. — Devant moi.

RIBORASTA. — Et devant les lendemains? Devant l'avenir? Devant toute l'humanité? Si tu considères l'homme sans le monde qui l'entoure, que reste-t-il? Une vengeance?...

ARGILOS. — Et la justice de cette vengeance.

RIBORASTA. — Non, le monde doit rester dans son ordre... Il ne faut pas tout renverser...

ARGILOS. — Lysimaque ne croit ni en nous ni en Zalmoxis.

DROMICHAITES, *revient les bras chargés d'herbe.* — Et si un misérable ne croit pas en notre dieu et ne croit ni en nos abeilles ni à l'amour, ni en aucune espèce d'amour, devons-nous répondre aussi par une vilenie?

ARGILOS. — Épouse sa fille, personne n'y trouvera à redire, et ne tourne plus autour du pot, cousin.

DROMICHAITES. — Va-t'en.

ARGILOS. — Tu vois, la vérité brûle plus que l'ortie.

DROMICHAITES. — Va-t'en ! *(Argilos sort.)* Tu ne crois en aucune espèce d'amour ! Et en aucune espèce de justice ! Faire justice, malheureux, ne signifie pas se venger, mais donner au genre humain, aux sentiments humains, à l'amour la place qui est la leur... Toi, tu te considères toi-même au-dessus du monde et tu crois ta conscience sans tache...

RIBORASTA. — Argilos n'est plus là, Dromichaites.

DROMICHAITES. — Aussi n'y a-t-il jamais été ! Il faut croire en l'homme, en sa beauté !

ARGILOS, *revenant.* — Je ne crois que dans la partie d'ombre qui est en lui, la méchanceté est plus certaine que l'amour... *(Il a poussé Lysimaque devant lui.)* Lysimaque et cinq de ses hommes ont voulu s'enfuir !

DROMICHAITES. — Ils n'avaient pas où aller. Ils seraient morts de faim avant d'arriver à la frontière et les loups les auraient dévorés.

LYSIMAQUE. — Il y avait une chance...

DROMICHAITES (Horaţiu Mălăele), BIDIA (Raluca Zamfirescu) et LYSIMAQUE (Corneliu Dan Borcia)

ARGILOS. — Nous vous aurions rattrappés... *(À Dromichaites.)* Regarde-le ! Peux-tu encore hésiter? Devant un coquin penses-tu encore être là pour rendre compte de l'humanité entière? *(Il rit.)*

DROMICHAITES. — Lysimaque, tu es venu pour faire de nous tes esclaves.

LYSIMAQUE. — Oui.

DROMICHAITES. — Mais pour cela il faut d'abord détruire nos dieux...

LYSIMAQUE. — Zalmoxis n'existe pas !

DROMICHAITES. — Il fallait d'abord que tu détruises notre foi, nos coutumes, notre langue, pour faire de nous des esclaves ! Notre langue, nos chansons !

LYSIMAQUE. — Pourquoi es-tu naïf, Dromichaites, pourquoi es-tu pathétique? À la guerre il n'y a qu'une seule justice, la justice de la guerre! Ne parle pas de conventions, on ne les respecte pas! Nous ne vivons pas pour l'éternité, roi des Gètes! Cesse de parler de votre immortalité et de votre montagne verte! aucune maison, aucun amour ne durent une éternité. Nous ne sommes pas taillés pour l'éternité!

DROMICHAITES. — Mais si, Lysimaque!

LYSIMAQUE. — J'ai faim, Dromichaites.

DROMICHAITES. — Moi non plus, je n'ai pas mangé.

LYSIMAQUE. — Mais moi, je veux manger maintenant, ici, à l'instant; je ne me rassasie pas avec ce qu'il y aura, je ne suis pas immortel!

ARGILOS. — Tu nous offenses, Lysimaque.

LYSIMAQUE. — Je dis ce que je pense, parce que je sais que je vais mourir. Mais je ne suis pas fou comme vous pour torturer mon esprit de plans extraordinaires. Je veux manger maintenant, je m'en fiche de l'avenir! C'est à nos enfants de s'en soucier! Du reste, Dromichaites, je te l'ai déjà dit, je ne te pardonnerai jamais d'avoir tourné la tête à Agathocle! D'ailleurs, me le renvoyant, croyais-tu vraiment que j'allais te rendre gratuitement les territoires et les cités que je t'avais pris?

RIBORASTA. — Gratuitement? Ton fils n'a-t-il pour toi aucune valeur?

LYSIMAQUE. — Vous me l'avez renvoyé par peur et non par qui sait quelle sagesse... Je suis le plus fort, vous le saviez. Donc, c'est par suite de ces calculs militaires que vous me l'avez renvoyé, et non par une quelconque humanité... Oui, votre philosophie de la vie, votre sagesse, c'est la peur... La peur que je ne vous anéantisse...

DROMICHAITES. — Peur de toi? Mais tu es venu pour nous détruire, et vois où tu en es.

ARGILOS. — À mort!

DROMICHAITES. — Un fils n'est-il rien pour toi? Un atome? Une quantité négligeable?

LYSIMAQUE. — Je n'aime pas qu'on me fasse la morale, Dromichaites. Je vous l'ai dit, tout ce qui compte dans la vie, c'est le présent, l'instant qu'il ne faut pas quitter, toute la vie est là! Vous n'avez pas d'ailes pour voler, vous ne vivrez pas aussi demain, vos rêves sont autant de crimes envers vous-mêmes! Qu'est-ce que l'immortalité? Vous vous chargez de rêves qui vous dépassent! Vous en avez aussi bourré le crâne d'Agathocle, mais moi vous ne pouvez pas me leurrer avec des balivernes. Votre clémence à l'égard de mon fils ne m'a pas convaincu d'en arriver avec vous à une paix effective et durable. Même si vous me tuez, je mourrai en soldat, dignement, emportant mes idées avec moi, non les vôtres. Donc, j'ai faim! Un agneau rôti, une coupe de vin, des pommes et du raisin, mon estomac crie famine...

DROMICHAITES. — Étendez pour Lysimaque un tapis royal *(À Becos.)* La table peut être servie. Apportez des coupes en or pour le vin, que le glorieux roi en boive! Cherchez ses amis parmi les prisonniers et

amenez-les au festin... *(À Seuthes.)* Appelez aussi ses serviteurs, ses soldats les plus distingués... Et ses enfants... Dressez les tables d'argent, avec tout ce qu'il y a de plus précieux et de convenable pour le grand Lysimaque *(Lysimaque ie regarde, étonné.)* Excuse-nous, les plats n'étaient pas prêts. Versez le vin dans des hanaps d'or! *(On apporte des tables d'argent, des tapis royaux etc. Lysimaque et les siens se mettent à table.)*

LYSIMAQUE. — Vous autres ne mangez pas, Dromichaites?

DROMICHAITES. — Mais si. Apportez aussi nos mets... et notre vaisselle en bois...

ARGILOS. — Pourquoi devrions-nous nous humilier?

DROMICHAITES. — Nous ne nous humilions pas si nous mangeons les légumes et la viande que nous mangeons tous les jours... Apportez de la paille. *(On apporte des brassées de paille et de foin. Dromichaites s'assied sur la paille. Ils se mettent à manger. On apporte de simples tables en bois, des écuelles en bois et les cornes de bœuf pour le vin.)*

KLEARCHOS, *palpant les tapis.* — Ce sont des tapis grecs... Butin de guerre, probablement... à qui les avez-vous pris?

BIDIA. — Mange et tais-toi, cela vaut mieux.

DROMICHAITES, *à Becos, Seuthes, Argilos.* — Remplissez leurs coupes... *(Ils obéissent.)*

ARGILOS. — Pourquoi humilies-tu tes hommes, roi? Pourquoi les obliges-tu à être les serviteurs de ceux qu'ils ont vaincu? Regarde Becos! Il est encore couvert des blessures que lui ont faites les soldats auxquels il verse maintenant le vin dans des coupes d'or! Quelles raisons as-tu pour nous infliger une punition aussi amère? Regarde Lysimaque comme il s'empiffre, il a déjà oublié qu'il est notre prisonnier et qu'il nous doit sa mort...

DROMICHAITES, *va trinquer avec Lysimaque.* — À ta santé, roi de Macédoine!

LYSIMAQUE. — À ta santé, Dromichaites. Et ne me considère pas une bête si je dévore de la sorte, mais j'avais si faim que j'ai même oublié que tu vas me tuer. Bidia, trinque avec ce roi fou qui nous donne à manger... Lève ton gobelet en l'honneur de cet instant qu'il nous offre encore...

ARGILOS. — Tu serais capable de lui donner aussi la main de ta fille, Lysimaque, pour te tirer la vie sauve de cette honteuse journée de ton existence...

DROMICHAITES. — N'insulte pas ceux qui mangent, Argilos...

ARGILOS. — Le renard macédonien ne se ferait pas scrupule de danser aux noces de sa fille avec toi, et transformer ainsi en victoire la merde dans laquelle il se trouve...

LYSIMAQUE. — Que chuchote-t-il, roi?

DROMICHAITES. — Rien, il sème du vent.

ARGILOS. — Le peuple qui a pris part aux dangers de la guerre a le droit de décider sur la vie du roi ennemi... Le droit du vainqueur sur le vaincu, le reconnais-tu, oui?

LYSIMAQUE. — Oui.

ARGILOS. — Notre volonté va décider, Dromichaites ne peut décider seul.

DROMICHAITES. — Mange tranquillement, Lysimaque, personne ne te touchera sans mon autorisation... Et jusqu'à ce que votre sort soit décidé, vous êtes nos hôtes. Aujourd'hui et demain rien ne vous troublera... Mangez et buvez en paix...

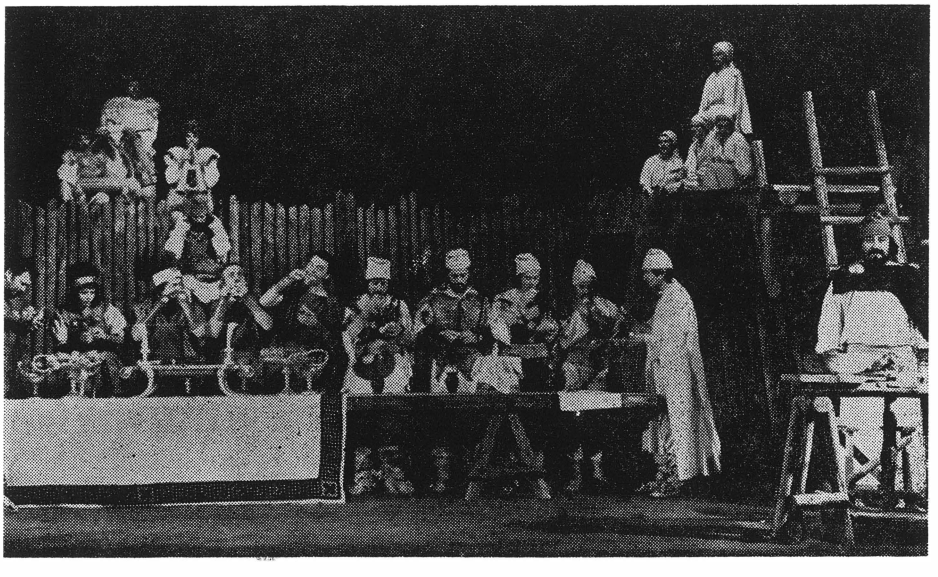
LYSIMAQUE. — Votre pain est délicieux, roi. Le poisson tendre... le vin doux mais viril. Les gâteaux de miel vous rajeunissent. Ne me crois pas un sot de parler ainsi... des plaisirs de la bouche et du ventre... Oh, gloire au ventre, voilà mon chant si tu le veux. Gloire aux femmes, aussi ! Gloire au vin, à l'instant présent, au pain chaud ! Je ne suis pas un sot, roi, en disant cela je rends hommage à tout ce que la terre nous a donné, à ses fruits, à la gloire de la vie...

ARGILOS, *à Becos, Riborasta et Seuthes.* — Nous sommes obligés de leur verser le vin dans les coupes, comme punition pour avoir écrasé ses armées...

RIBORASTA. — La haine engendre la haine... L'épée meurt par l'épée...

ARGILOS. — Tu es resté à la maison avec les vieilles femmes et les poules, ne parle pas d'épée. Ou bien nous le tuons aujourd'hui, ou bien nous l'emprisonnons pour toujours... Pourquoi Dromichaites ne nous écoute-t-il pas? Il montrerait ainsi l'étendue de son pouvoir illimité? *(Dromichaites cause et trinque avec Lysimaque.)* Si nous les coupions tous en morceaux, la terreur arrêterait tous ceux qui comme eux penseraient encore à nous envahir...

La scène du festin



RIBORASTA. — Nous ne devons pas nous laisser gagner par l'orgueil...

SEUTHES. — Lorsque Klearchos lui a dit: « Fuis, nous sommes en train de crever de faim, et notre armée ne peut plus te sauver », Lysimaque ne s'est pas enfui. Il a dit: « Il n'est pas juste que j'abandonne mes soldats et mes amis en me sauvant par une fuite honteuse. »

ARGILOS. — C'est donc un héros?

SEUTHES. — C'est un vrai soldat.

ARGILOS. — Tu crois que si nous régalons et honorons ce soudard comme un ami, que sa tête de citrouille comprendra que nous n'avons plus peur de sa force militaire et que nous lui sommes supérieurs par notre manière de concevoir la vie, comme le pense Dromichaites? Il nous rira au nez et dira que c'est par peur que nous l'honorons... Il crache sur nous, et nous le flattons et lui baisons la main et par là, n'est-ce pas, nous lui sommes moralement supérieurs?... Balivernes! Pourquoi Dromichaites cause-t-il amicalement avec lui? L'ennemi ne mérite aucune amitié!

RIBORASTA. — Que l'orgueil de la victoire ne nous fasse pas perdre le bon sens... Il faut nous réjouir toutes les fois que nous pouvons conclure une paix... Si nous le tuons, d'autres viendront qui prendront sa place et seront peut-être plus à craindre... Mais en l'épargnant, comme il convient du reste, il se montrera reconnaissant à notre égard, car nous lui avons fait don de sa vie... Et il nous rendra nos cités...

ARGILOS. — C'est là ce que tu as comploté avec Dromichaites? Maintenant, je comprends le festin!... *(Violemment.)* Il veut lui pardonner!

DROMICHAITES, *s'approchant.* — Qui crie et dérange notre festin?

ARGILOS. — Tu n'as pas confiance en notre victoire?

DROMICHAITES, *à Lysimaque.* — Laisse-nous seuls, roi... Prenez le vin, la cour est grande... vous êtes libres!

ARGILOS. — Qu'est-ce à dire... libres?

DROMICHAITES. — Lysimaque, demain tu peux partir chez toi avec tous tes hommes...

LYSIMAQUE. — Je ne comprends pas...

DROMICHAITES. — Tu comprendras plus tard... Maintenant laisse-nous. *(Lysimaque et les siens sortent.)*

ARGILOS. — Je te comprends maintenant: tu ne veux pas les tuer, pas ici, à Hélis, où ils enpuantiraient la ville... Près du lac des Tilleuls, c'est bien mieux, ensuite on peut les jeter aux poissons! Il a passé l'Istros sans provisions, pensant trouver de quoi se nourrir chez nous, et il a crevé de faim. Au retour non plus il n'a pas comment s'en tirer, — même si nous le laissons libre! La faim les tuerait!

RIBORASTA. — Toute victoire est incertaine... et passagère... une compréhension plus humaine...

ARGILOS. — Nous n'irons quand même pas mendier la paix auprès de notre vaincu!

RIBORASTA, *à Dromichaites.* — Je lui ai répété ce que tu as dit. Mais Argilos ne veut pas...

BECOS. — Ne le prie plus.

ARGILOS. — Que voulez-vous?

DROMICHAITES. — Argilos, crois-tu que je vais perdre mon autorité si je te prie d'accepter que nous laissions Lysimaque libre?

ARGILOS. — J'espère que tu ne m'en prieras pas.

DROMICHAITES. — Qui veut défendre Lysimaque?

ARGILOS. — Personne. À mort!

DROMICHAITES. — Pourtant n'y a-t-il personne pour prendre sa défense?

ARGILOS. — Personne!

DROMICHAITES. — Alors c'est moi qui vais le défendre. Nous ne pouvons tuer quelqu'un — personne! — sans le juger... et surtout sans qu'il y ait quelqu'un pour le défendre...

ARGILOS. — Peux-tu jurer que si tu lui pardonnes, il observera sans faiblir ses engagements de paix avec nous?

DROMICHAITES. — Ce n'est pas lui qui m'intéresse en premier lieu, Argilos, comprends donc cela une bonne fois! Il nous faut changer pour toujours les coutumes qui nous donnaient le droit de tuer... L'homme est plus important que la guerre, la vie doit être comprise autrement... Une nation ne s'élève pas par les crimes, il nous faut lutter pour une élévation morale des Gètes, Argilos. Ce n'est qu'ainsi que nous pourrons affronter l'avenir et vaincre l'ennemi, quel qu'il soit, en vainquant tout ce qui est mauvais en nous.

ARGILOS. — Je suis pur...

DROMICHAITES. — Mais qui d'entre nous est le meilleur, le plus pur?

ARGILOS. — Moi.

DROMICHAITES. — M'as-tu été d'une aide quelconque?

ARGILOS. — Oui, je t'ai toujours servi honnêtement.

DROMICHAITES. — Et ton peuple, l'as-tu servi?

ARGILOS. — Oui.

DROMICHAITES. — Alors, nous allons te jeter sur les lances... Pour faire connaître au dieu ce qui s'est passé et ce qu'il nous faut encore.

ARGILOS. — Dromichaites!

DROMICHAITES. — Aurais-tu peur?

ARGILOS. — Moi?!

DROMICHAITES. — Argilos, que je te dises quelque chose à l'oreille. *(Il chuchote.)* Pourquoi as-tu enfumé mes ruches?

ARGILOS. — Moi?

DROMICHAITES. — Cette nuit-là j'ai été à notre camp, sur le bord de la rivière Limpide...

ARGILOS. — Moi aussi...

DROMICHAITES. — Je le sais. Mais ne sachant pas que j'étais là, tu es venu en cachette et tu as tué mes abeilles. Pour que je ne reste plus auprès d'elles comme un poltron.

ARGILOS. — Oui.

DROMICHAITES. — C'est comme cela que je te veux: courageux.

ARGILOS. — Je ne savais pas que la nuit tu conduisais les attaques contre Lysimaque affamé et exténué après les fatigues de la journée...

DROMICHAITES. — Tu ne devais même pas l'apprendre.

ARGILOS. — Je les ai enfumées pour te réveiller...

DROMICHAITES. — Je n'ai plus dormi depuis qu'il est entré dans notre pays, cousin.

ARGILOS. — Je ne le savais pas.

DROMICHAITES. — Pourquoi n'as-tu pas demandé?

ARGILOS. — Tu ne me l'aurais pas dit.

DROMICHAITES. — Est-ce que cela signifierait que tu ne méritais pas que je te le dise?

ARGILOS. — Moi non plus je n'aurais pas pu te dire en face que tu étais un lâche.

DROMICHAITES. — Peut-être ne me serais-je pas fâché, peut-être qu'au contraire je t'aurais tout dit! Quoi qu'il en soit, pour les abeilles mortes, tu n'as pas d'excuse.

ARGILOS. — Que me feras-tu?

DROMICHAITES. — Je t'enverrai chez Zalmoxis pour qu'il m'envoie d'autres abeilles...

ARGILOS. — Pour qu'il les ressuscite? Es-tu fou? Tu veux que je meure pour des abeilles?

DROMICHAITES. — Tu ne mourras pas, seuls les misérables meurent; tu iras chez lui et tu seras immortel.

ARGILOS. — Tu veux te défaire de moi? Pour que je ne prenne pas ta place?

DROMICHAITES. — Tu en avais l'intention? *(Argilos fait signe que non.)* Alors pourquoi dis-tu des bêtises?

ARGILOS. — Je voulais être à ta place, je suis plus brave que toi.

DROMICHAITES. — Fort bien, alors tu es tout désigné pour transmettre à Zalmoxis nos désirs...

ARGILOS. — Mais je ne crois pas en lui...

DROMICHAITES. — Pas possible... Nous y croyons, nous.

ARGILOS. — Je n'y crois pas!

DROMICHAITES. — Alors comment pouvais-tu engager les autres à mourir au combat pour arriver auprès de lui?... Tu étais un misérable?

ARGILOS. — Oui.

DROMICHAITES. — Aurais-tu été capable de détruire tes soldats dans un combat inégal rien que pour avoir des victoires? Aurais-tu été assez orgueilleux pour qu'au nom d'une foi en laquelle toi tu ne crois pas, tu aies poussé tes soldats à mourir afin que ton nom passe dans l'histoire?... vainqueur ou vaincu?...

ARGILOS. — Les ennemis reviennent... *(Rentrent Lysimaque et les siens.)*

LYSIMAQUE. — Nous n'avons pas bien compris, roi...

DROMICHAITES. — Buvez et vous réjouissez, vous êtes libres...

KLEARCHOS. — Libres, nous? !

DROMICHAITES. — Qu'on verse du vin à tout le monde !... Apportez les moutons rôtis... *(Chacun se rassied à la place qu'il occupait au début du festin.)* Lysimaque, quel festin te semble meilleur, le nôtre ou le vôtre...

LYSIMAQUE. — Le nôtre, celui des Macédoniens...

DROMICHAITES. — Alors pourquoi avoir laissé à la maison tant d'usages brillants, une vie aussi agréable que possible et un royaume plein d'abondance et être venu chez des barbares qui mangent assis sur le foin ou sur des couvertures à même la terre... et pourquoi es-tu venu dans un pays aux hivers rigoureux? Pourquoi t'es-tu efforcé, contrairement au sens commun, à conduire tes hommes dans des régions où aucune armée ne peut survivre sans abri?...

LYSIMAQUE. — Je n'ai pas su dans quelle guerre je m'engageais...

DROMICHAITES, *lui pose sur la tête un diadème, la couronne apportée par Becos.* — Je t'autorise à être le roi que tu as été... Ne me dis pas que tu seras notre ami, je ne réclame pas ta reconnaissance...

LYSIMAQUE. — Ta générosité ne s'adresse pas à un ingrat... et je veux pouvoir te rendre avec intérêt le bien que tu m'as fait.

ARGILOS. — Ne le crois pas... Ne le croyez pas, hommes ! *(Il est emmené par Becos.)*

DROMICHAITES. — Père...

LYSIMAQUE. — Veux-tu prendre Bidia pour femme?

RIBORASTA. — Chez nous le plus jeune nomme le plus âgé père...

SEUTHES. — Tu es plus âgé que lui...

DROMICHAITES. — Père, tu peux partir quand tu le désires, tu es libre !

BIDIA. — Ce ne sont pas seulement tes armées qui nous ont vaincus, Dromichaites... Maintenant je comprends mieux mon frère... Et cependant, pourquoi ne t'ai-je pas vu jusqu'à ce jour?

LYSIMAQUE. — Où étais-tu pendant les combats?

DROMICHAITES. — La nuit, avec eux... Je t'attaquais...

LYSIMAQUE. — Et le jour?

DROMICHAITES. — Ici, parmi les abeilles...

LYSIMAQUE. — Pour qu'on voie bien qu'il n'y avait pas de danger, que tu étais tranquille... Que nous ne te donnions pas d'inquiétude... Tu n'étais pas tranquille.

DROMICHAITES. — Mais si, car si j'avais été nerveux les abeilles l'auraient senti... elles sentent tout, la sueur aussi... *(Ils sortent en parlant. Becos et quelques soldats plantent trois lances en terre, la pointe en haut. Ils amènent Argilos. Ils le tiennent par les mains et les pieds.)*

BECOS. — Si tu meurs, cela signifie que Zalmoxis aura reçu notre message. Sinon, tu es un misérable...

ARGILOS. — Pourquoi voulez-vous me tuer?

RIBORASTA. — Nous t'envoyons chez Zalmoxis, tu es le meilleur d'entre nous. *(Il sort.)*

DIMITRIE PACIUREA:
Le Sphynx

GHEORGHE PETRAŞCU:
Tolède — Puente San Martino

ARGILOS. — Je ne le suis pas! Becos, tu es un guerrier, tu ne crois pas aux dieux comme ce devin...

BECOS. — Non.

ARGILOS. — Et Dromichaites, crois-tu qu'il y croit?

BECOS. — Je ne sais pas, il est roi, lui, un homme politique, il peut croire comme Riborasta ou comme moi, je ne le lui demande pas... Mais il sait aussi que toi, tu ne respectes rien... Ni l'amitié, ni l'homme... Tu n'aimes pas l'homme, Argilos. Et tu changes d'opinion à chaque pas... Et c'est toi encore qui ne cessais de poser des questions au roi...

ARGILOS. — Je voulais... Nous avions des opinions différentes...

BECOS. — Quand la nation est en danger, nos différences doivent nous unir. Tu as voulu être roi, même au prix de la défaite de ton pays. Tu as voulu sortir gagnant de ce bouleversement, tu n'as pas voulu la victoire de ton pays. Tu as placé ton intérêt avant celui de ton pays... Tu dois mourir. *(Entrent Dromichaites, Lysimaque, etc.)*

ARGILOS. — Donc, tu ne crois pas aux dieux...

BECOS. — Non, je te l'ai dit. Tu mourras purement et simplement, Argilos.

ARGILOS. — Mais je ne veux pas... *(Il crie, on le jette sur les lances. Silence.)*

ANDRA. — Il est mort...

RIBORASTA. — Il est chez Zalmoxis...

LYSIMAQUE. — Tu veux édifier un peuple qui aime la liberté... C'est pourquoi tu m'as laissé ma liberté... Un peuple honnête, sans flatteurs ni râleurs comme Argilos... Tu l'as tué parce que c'était un misérable, qu'il ne faisait rien de bon pour son peuple... Pour le monde, tu l'as envoyé chez Zalmoxis, parce que tous ne savaient pas qui il était... Tu m'as pardonné pour donner un exemple à ton peuple du respect que l'homme doit avoir pour l'homme, car tout ennemi est avant tout un homme... En m'épargnant tu as voulu enseigner à tes sujets que chacun doit savoir se vaincre soi-même lorsqu'il est vainqueur de quelque ennemi que ce soit, afin que la cruauté et l'orgueil les remplissent de honte... Et pourtant tu as été implacable avec Argilos? Ne crois-tu pas au dieu et à l'immortalité?

DROMICHAITES. — Je crois à l'immortalité.

LYSIMAQUE. — Tu crois à l'immortalité de ta nation, non aux dieux? C'est dans sa beauté, celle de ton peuple, c'est là que serait son immortalité? Quelle est la réponse?

DROMICHAITES. — Celle que tu veux *(Il sort.)*

LYSIMAQUE. — Bidia, je ne te laisse pas entre les mains de barbares... Riborasta connaît les secrets des initiés d'Egypte qu'il a interrogé et aussi les mystères des Grecs... Regarde, Dromichaites s'est penché pour relever un morceau de pain... Il le baise et le repose sur la table, à une place propre; le pain ne doit pas être souillé, foulé aux pieds... Celui qui respecte le pain de son peuple a un peuple heureux. Ils pouvaient faire couper nos têtes, mais cela eût signifié une paresse de l'esprit, une solution ancienne du pouvoir qu'il avait... Quelque chose s'est passé en

lui... un renouvellement... et il a affronté ses hommes, leur proposant une autre voie en ce qui nous concerne. Tu dois reconnaître qu'il est bien plus commode de ne pas essayer des voies encore inconnues, qui pourraient être fatales ! Mais il se fondait sur ses hommes, auxquels il a donné des droits indéniables, le droit à la vie, à la liberté et à la recherche du bonheur... Et celui qui recherche le bonheur s'arrache à la paresse que donnent le contentement et la sécurité de ce contentement... Tu auras là un mari éclairé, qui a su rassembler en un seul Etat, les énergies de tant de tribus éparses et donner à la puissance des Gètes un seul but, l'affranchissement de toute influence étrangère ! De la nôtre aussi par conséquent ! Il ne nous a pas aimés, mais n'a pas écrasé nos têtes. Il a même sauvé nos vies, il a pris le risque de répondre de nous devant ceux qui réclamaient leur droit de décider de notre sort... C'est pour cela que je vois en lui un grand réformateur engagé à transformer sa nation gète depuis ses fondements. Que les hommes tirent des enseignements, que les mœurs changent, que la discipline et l'ordre de l'Etat soient établis... Zalmoxis? Dromichaites veut unir la foi au pouvoir politique de l'Etat gète.

DROMICHAITES, *entre sans bruit...* — Tu me loues, Lysimaque?

LYSIMAQUE. — Je louais ton courage... Tu pouvais être indifférent... à notre égard, à ton égard, à l'égard des Gètes... Mais ce n'est pas seulement envers les Gètes que tu as pris la responsabilité de nous tendre une main, mais aussi envers toi-même. Tu as voulu te vérifier toi-même, roi, voir si tu as la force d'être bon. Et tu l'as été, le jour où tu t'es placé devant le monde et tu as dit: oui, j'en réponds ! — ce jour-là est ton véritable jour de naissance ! *(Après une courte pause.)* Du moins pour moi qui ne t'ai pas connu avant. Loué soit celui qui aime les hommes, Dromichaites, et qui dit même aux instants les plus sombres: oui, je réponds pour eux ! Heureux le peuple où les hommes savent répondre pour leurs semblables. *(Après une courte pause.)* Et pour leurs ennemis.

DROMICHAITES. — Excuse-moi, je dois aller attraper un essaim d'abeilles. Il est dans le creux d'un chêne. *(Riborasta et Andra façonnent la poterie.)* Bon voyage, roi de Macédoine. *(Il sort.)*

LYSIMAQUE. — Demeure en paix, roi des Gètes.

BIDIA. — Père...

LYSIMAQUE. — Bidia, depuis qu'Agathocle est rentré, tu as désiré connaître le roi des Gètes... Tu n'as pas voulu que nous lui fassions la guerre... Mais les combats qu'il nous a livrés et sa manière de vivre et ses nouvelles lois m'ont décidé maintenant à ne plus jamais lui faire la guerre, au contraire, à me lier d'amitié avec lui. Reste ici ma fille... Pour certains tu représenteras une garantie que je ne l'attaquerai plus, mais en fait toi aussi tu désires rester...

BIDIA. — Oui, père, je serai sa femme.

LYSIMAQUE. — Ses fils seront mes petits-fils. À la place de la haine, il a mis entre nous l'amitié, à la place de la guerre, la paix... *(Aux siens.)* Prenez exemple sur ce barbare gète, prenez exemple sur la manière humaine et royale avec laquelle il s'est conduit avec nous... On ne peut pas édi-

fier un peuple, une nouvelle foi, si on ne se transforme pas d'abord soi-même... Voyez, ils n'ont pas de palais et ne veulent pas laisser à leurs héritiers des murs dorés, ils leurs laissent de père en fils un visage d'homme beau et honnête... Ils nous ont dépassés parce qu'ils ne nous ont pas répondu par l'épée, mais par la pensée, ils ont été au-dessus de leur victoire sur nous, au-dessus de la fragilité d'une victoire qui peut enivrer au point de faire perdre la raison et de tuer, au-dessus de nos habitudes de tirer avantage d'une victoire... Bidia, le roi auprès duquel je te laisse s'est élevé aujourd'hui au-dessus de ce jour, de ces temps... Et un homme qui dépasse le temps où il vit, doit être aimé de toute son âme, afin que jamais la solitude ne l'affaiblisse... *(Il la serre dans ses bras. Il sort, suivi des siens.)*

BIDIA. — Bon voyage, mon père.

ANDRA. — Tu disais qu'il ne fallait pas guérir les yeux sans guérir la tête... et ni le corps sans guérir l'âme...

RIBORASTA. — Il faut soigner le tout, non la partie...

ANDRA, *continuant à façonner de la poterie.* — Mais quand il faut avoir soin d'un pays?...

DROMICHAITES, *entre un panier dans ses bras.* — J'ai pris l'essaim... Bidia, viens voir de près comment sont les abeilles. *(Bidia va près de lui.)*

ANDRA, *à Riborasta.* — Devin, tu ne m'as pas répondu... Que doit-on faire alors?

RIBORASTA. — C'est l'âme de notre peuple que nous devons conserver en bonne santé.

BIDIA. — Et maintenant que l'essaim d'abeilles est là, que vas-tu faire, Dromichaites?

DROMICHAITES. — J'attendrai que vienne le temps...

En français par MICAELA SLĂVESCU

Ştefan Aug. Doinaş

Esprit de structure néo-classique par excellence, Ştefan Aug. Doinaş (n. 1922) écrit une poésie à laquelle sont propres le culte de la raison, le message humaniste, l'aventure de la connaissance et le mirage du verbe, la clarté et l'équilibre formel comme en témoigne l'anthologie récemment parue (1978) *Alphabet poétique* («Alfabet poetic»), sélection qri réunit des poèmes de toute la création de l'auteur, depuis le manuscrit *Alphabet poétique*, (1947) jusqu'à la *Saison discrète* («Anotimpul discret» — 1975). Lui-même commentateur avisé de poésie, Ştefan Aug. Doinaş, de par sa familiarisation intime avec les « sons fondamentaux» de la lyrique universelle (il a beaucoup traduit de Dante, Gœthe, Hölderlin, Mallarmé, et a.), a sa place parmi les écrivains à large horizon culturel.

J'HABITE UN CŒUR

J'habite un cœur. Qui et quand
a suscité son prodigieux battement?
Je ne rencontre que le soleil montant
qui croise mes matins.
Des montagnes aux neiges endormies je reviens.
Sur les rivages je m'élève en tourbillons.
J'habite un cœur. Fleur et vin
je m'épanouis entre feuilles et sarments.
Je respire une semence de chant. Un écho
me renvoie la même poussière.
Je ne rencontre que le soleil qui, à nouveau
séduit la vieille légende.
Pour des jours et des nuits qui enivrent et peinent,
pour un rêve destiné à le consumer,
j'habite un cœur meurtri d'amour
qui bat fortement dans le monde.

En français par DAN-ION NASTA

POÈME

Au début ce fut le mot AMOUR.
Ton souffle rejoignait le mien,
étrange, comme une caresse du vent, et le vent
s'attardait autour de nous tel un souffle secret.
De ce temps, je ne me souviens
que des lieux ombragés par où nous passions
et du ciel haut. Les autres, s'il y en a encore,
je les rencontre par hasard, comme toi.
Toujours la même horloge marquait l'heure ;
toujours le même son, la même heure:
comme si toutes les choses du monde avaient eu,
dans une même âme, une seule mort.
C'est en vain que j'écarte le léger brouillard :
les arbres penchent leur ramure au-dessus
et nous sommes seuls dans le noir
tel un profond déferlement des eaux.
Au début ce fut ma rive, ta rive,
et entre nous l'AMOUR, comme un mort océan.
La première fois, le soleil alors qu'il passait
de l'un
à l'autre,
tomba, oiseau d'or tué, dans les vagues.
Après, sans nous en rendre compte, des êtres voraces
descendirent des rives, marchèrent sur les eaux.
Cela dura quelques milliers d'années. Puis, plus tard,
les animaux marins vinrent mordre les rives.
Maintenant nos traits rongés ressemblent
au profil des continents ; et les âmes,
comme la fleur volage de l'écume de mer,
se brisent dans le vent, sèchent sur les rocs.
Au début ce fut entre nous une seule parole.
Maintenant des centaines de paroles mortes reviennent à la vie,
quand ton souffle rejoint le mien,
étrange, comme une caresse du vent. . .

LES FÉES

Und wozu Dichter in dürftiger Zeit?
HÖLDERLIN

Invisibles, et dans le parler des bergers
elles murmurent des berceuses. Mais
quand c'est la patrie même qui naît — et cela
arrive tous les jours, et en secret —

quelle est la langue dont usent les Fées?
La pulpe dans le fruit est faite pour être goûtée ;
les noyaux, eux, sont destinés à la terre :
car alors seulement — voïvode pour lequel

le pays et les gens sont tout comme des branches —
croîtra le jeune arbre. De même, quand nous parlons,
la substance de nos paroles flatte le palais,
fond dans la bouche. Mais

dites-moi ! qui met en terre les graines
de la langue — pour que naisse un langage plus pur,
le seul qui, parlé, régénère
et maintient la parole au peuple?

Le semeur, lui, va arroser de ses larmes.
Mais pas n'importe quel pleur
éteindra les larmes : seuls les poètes,
quand ils pleurent, rachètent nos larmes.

Vous mères — âme tourmentée des mères !
Vous qui entendez — quand si profondément
gronde le temps, qu'en nous c'est le silence —
ceux qui dans une langue vierge

changent en parlant les langues de la patrie,
vous, les Mesureuses, donnez la douceur à leur verbe,
celui de sang et de feu,
qu'il ait pour le peuple l'air d'une chanson . . .

En français par **TISA BĂDULESCU**

LE POÈME – SOMMATION DE LA LECTURE

Il n'est pas cette lumière, ne le peut.
Pas une chose en soi, mais toutes veut.
Il trébuche, paraît ridicule un peu.

Lisez-le lentement. Lenteur il est.
Recevez-le avec discrétion. Il est en tout discret.
Il n'a rien à voir avec le poète.

Regardez-le d'en haut : ce n'est qu'une simple figure.
Récitez-le toujours : quel manque il inaugure.
Il n'a nullement un être plus dur.

Il n'est pas présent. Mais il peut l'être.
Il n'est pas cueilli, vigne trouble de lettres
Mûres dûment. Obligez-le de l'être.

En français par ANDREEA DOBRESCU-WARODIN

Dessin par GH. ILIESCU-CĂLINEŞTI

ÉTUDES ET COMMENTAIRES

LA « NOUVELLE PHILOSOPHIE » EST-ELLE UNE PHILOSOPHIE NOUVELLE ?

par Ludwig Grünberg

Loin d'entériner la constitution d'un courant philosophique original, ayant un programme théorique ou un profil méthodologique distinct dans la géographie spirituelle de notre époque, le syntagme « nouvelle philosophie » lancé par Bernard-Henri Lévy en juin 1976 [1] désigne uniquement le « noyau » des attitudes et des problèmes communs à d'anciens participants aux mouvements d'étudiants de l'été chaud 1968, en France, qui se proposent de « penser jusqu'au bout le pessimisme en histoire » [2].

Si le nom de « nouvelle philosophie » est une étiquette déroutante, une convention pour désigner des produits culturels d'une valeur largement contestée, une question se pose tout naturellement: comment de tels produits ont-ils pu à proprement parler envahir la presse, créer du jour au lendemain des « célébrités », obtenir des tirages inimaginables, donner lieu à des heures entières d'émissions télévisées, soulever de vives controverses qui ont franchi les frontières de la France et les formes de la philosophie? Par quoi un tel phénomène est-il significatif de notre époque? Voilà une question de « métaphilosophie » à laquelle nous nous efforcerons de suggérer une réponse ci-dessous.

Un aspect du kitsch philosophique

« Des nouveaux philosophes, donc ! Mais — se demandent à juste titre Fr. Aubral et X. Delcourt — sommes-nous vraiment devant à un « mouvement »? Quels critères les rassemblent? Une identité de problématique? Quelle est la parenté entre le structuralisme de Jean-Marie Benoist, le prophétisme de Jambet et Lardreau ou le dire de l'Être qui « s'origine » de Dollé?... Autant dire que le mouvement ne se fonde pas sur une communauté de doctrine. L'âge des auteurs serait-il une base plus sérieuse? Le critère se révèlerait alors l'appartenance à la génération de 1968. Il ne semble pas: d'autres, et non des moindres, peuvent prétendre à

---

[1] Dans *Les Nouvelles Littéraires*, n° 2536, 10 juin 1976; dossier « Les nouveaux philosophes ».

[2] Bernard-Henri Lévy, *La barbarie à face humaine*, Ed. Bernard Grasset, 1977, p. 12. Les renvois à cet ouvrage seront indiqués dans le texte.

l'héritage qui n'a rien de commun avec les « nouveaux philosophes »[3]. Les critères qui permettraient de déceler le liant d'un mouvement aussi hétérogène s'écroulent donc l'un après l'autre. À l'exception d'un seul: *la contestation globale du marxisme*, présenté comme un « épouvantail ». C'est, en fait, l'aspect *kitsch* de l'antimarxisme. Une explication s'impose.

On sait que la différence entre un *kitsch* artistique et les œuvres d'art authentiques est une question de degré. La capacité des œuvres-*kitsch* de se créer un public réceptif s'explique aussi par le fait qu'on y retrouve — dans leurs articulations — des reflets partiels, des apparences ou des influences du beau authentique, même s'il s'agit toujours — comme le faisait remarquer Lucian Blaga — d'une « beauté déplacée », détournée de sa vocation axiologique et conçue dans l'esorit d'une exploitation exclusive d'un groupe de stimuli marginaux de l'émption artistique. *Mutatis mutandis*, le *kitsch* peut être aussi l'apanage d'autres produits culturels, y compris de certains ouvrages philosophiques où l'on reconnaît des reflets, des apparences ou des influences de quelques vérités partielles mais déplacées d'une manière inadmissible des limites de leur domaine factuel de référence vers la zone des visions totalisantes où le caractère erroné de l'interprétation d'ensemble exploite pour son propre bénéfice le choc psychologique provoqué par l'utilisation obsédante de certains énoncés marginaux par rapport à la réflexion théorique. Si on les examine sous cet angle, les constructions de la « nouvelle philosophie » ressemblent à des objets-*kitsch* et ont une allure sentimentaliste, mélodramatique. Leurs auteurs captent — avec un incontestable talent littéraire dans le cas de B.-H. Lévy — la compassion des lecteurs pour leurs drames personnels dus à l'écroulement des « espoirs révolutionnaires » de mai 1968 et — dès qu'un pont affectif a été établi — glissent des thèses et des assertions faussement généralisatrices du genre « la révolution est, au sens propre, un impossible » (p. 73), « l'Histoire n'existe pas comme projet et lieu de la révolution » (p. 73) ou même « le monde est un désastre dont l'homme est une espèce ratée » (p. 85). Ils se proclament les témoins des souffrances engendrées par une anomalie, localisable historiquement et géographiquement (la thèse erronée de l'accentuation inévitable de la lutte des classes sous le régime socialiste, thèse qui réclamait, *ad usum Delphini*, des exemples justificateurs) et invoquent une pratique révolue, de triste mémoire, pour proposer, à partir de certains faits épisodiques, extraits de leur contexte, de fausses généralisations confectionnées dans des variantes destinées à susciter l'attention de plusieurs catégories de lecteurs. Aux tenants du capitalisme, on offre une motivation et une trompeuse justification (puisque leur choix serait « le moins mauvais » en brandissant une accusation apocalyptique: « pas de socialisme sans camps » (p. 184). À ceux qui mettent tous leurs espoirs dans une victoire de la gauche aux élections législatives et dans un avenir socialiste, on sert un autre argument: le socialisme, ça n'existerait même pas. « Si j'étais encyclopédiste — reconnaît Lévy — je rêverais d'écrire dans un dictionnaire de l'an 2000:

[3] François Aubral et Xavier Delcourt, *Contre la nouvelle philosophie*, Ed. Gallimard, Paris, 1977, pp. 21—22.

« Socialisme »: n.m., genre culturel, né à Paris en 1848, mort à Paris en 1968» (p. 11)[4]. Mais il y a plus. A. Glucksmann considère que certaines pratiques politiques engendrées par de graves déformations dogmatiques ou volontaristes du marxisme, non caractéristiques du socialisme et étrangères à son essence, ont été possibles « non pas *malgré* le marxisme mais *à cause* de lui »[5]. B.-H. Lévy reconnaît qu'une telle interprétation, qui simplifie en le dénaturant le lien qui unit la philosophie à la politique et présente une pratique totalement contraire à l'humanisme marxiste comme « l'archétype » de tout système socialiste de civilisation, ne saurait atteindre son but (« je ne crois pas que Glucksmann ait convaincu un homme de gauche »; p. 210).

À ce propos nous voudrions faire la remarque suivante: le type de rapport « public-livre », que la littérature-kitsch s'efforce d'imposer, pourrait être formulé ainsi: il faut qu'un livre fasse parler de lui *à tout prix* (au-delà même de ce qu'il démontre sur le plan des idées et de ce qu'il peut dire effectivement) et suscite des réactions qui — même lorsqu'elles lui sont hostiles — entretiennent l'intérêt du public à son égard.

La réaction anti-kitsch conteste, à juste titre, les idées des « nouveaux philosophes » mais accepte souvent « les règles du jeu » qu'ils proposent — lorsqu'elle se laisse contaminer par l'obsession des étiquetages, des persiflages, des injures, lorsqu'elle substitue elle aussi aux codes philosophiques des codes linguistiques-sémantiques qui sacrifient les significations contextuelles aux significations dénotatives — et se contente de dénoncer le « danger » que constituent ceux qui dénonçaient un autre « danger ». Mais le débat ne saurait avoir un caractère constructif, créateur, s'il se laisse prendre au « piège » de la mentalité kitsch; au contraire, l'intérêt artificiel suscité par un groupe de philosophes qui ravalent les confrontations d'idées à un niveau inadmissible risque de persister malgré les épithètes dont ils se servent. Critiquer la « nouvelle philosophie » parce que c'est une « philosophie de casino », parce qu'elle « transforme la philosophie en un marché » et nous met devant l'alternative « imbécillité ou idiotie » (F. Aubral, X. Delcourt), opposer à l'étiquette « barbares » une autre étiquette — « agents furieux de la nouvelle droite » (J.-P. Cotten) — et répondre à la formule « les enfants de Karl Goulag » — qui ne peut que disqualifier leurs auteurs — par le syntagme « les enfants de Coca Cola » (Fr. Maspéro), c'est transformer une confrontation d'idées en une bagarre à coups d'épithètes et d'esquives métaphoriques, c'est-à-dire entretenir précisément le « climat » que les nouveaux philosophes veulent introduire dans le domaine de la philosophie. B.-H. Lévy répondra immédiatement: ceux qui n'acceptent pas l'idée selon laquelle « la droite est la gauche » et toutes deux sont le « Pouvoir » font montre d'un

[4] « Le communisme est mort et embaumé » déclare à son tour J.-M. Benoist (in *L'Express* n° 1386, 30 janvier — 5 février 1978, p. 68).

[5] Cette formule qui revient comme un leitmotiv dans les ouvrages d'André Glucksmann *La cuisinière et le mangeur d'hommes* (Éd. du Seuil, 1975) et *Les Maîtres penseurs* » (Éd. Grasset, 1977) a été reprise par B.-H. Lévy sous la forme suivante: « l'horreur n'est pas une déviation . . . mais un effet parmi d'autres des lois du *Capital* » (*Op. cit.* p. 182).

« infantilisme monstrueux ». Si la réplique à la réplique ira dans le même sens, on en arrivera à épiloguer à perte de vue et sans aucun résultat. Parce que les nouveaux philosophes — comme le faisait remarquer B. Bonilauri — « retrouvent ainsi en eux et autour d'eux le vocabulaire et les références de la guerre froide ».[6]

Cette étude se propose de déplacer le débat et de l'amener sur un terrain où la confrontation des arguments est possible et où la démarche peut devenir constructive. Notre analyse aura pour objet principal un livre, celui qui est considéré comme le plus représentatif de la « nouvelle philosophie »: *La barbarie à face humaine.* Par-delà les épithètes calomnieuses et le langage violent auxquels il a recours, l'auteur, B.-H. Lévy, nous demande de « lire cet essai comme une « archéologie du temps présent » (p. 10). N'oublions pas non plus qu'il se propose — contre la philosophie des Lumières mais dans le sillage de J.-J. Rousseau — de « poser les jalons d'une théorie nouvelle du Pouvoir » (p. 32), de présenter la réalisation du Pouvoir sous les auspices de la pensée marxiste comme la quintessence du Mal contemporain; c'est d'ailleurs pour cette raison qu'il nous demande de le lire « comme les prolégomènes à toute philosophie qui s'assignera pour tâche de regarder le Mal en face » (p. 43). Nous essaierons donc de procéder à une telle lecture en partant du fait que « comprendre et évaluer d'une manière réaliste les positions et les raisons de l'adversaire —... c'est adopter un point de vue critique, le seul point de vue fécond dans la recherche scientifique »[7].

« *Le Maître et la Barbarie* »

Par analogie avec le titre du roman de Mikhaïl Boulgakov *Le Maître et Marguerite*, le livre où Bernard-Henri Lévy synthétise le programme déroutant des «nouveaux philosophes» aurait pu s'intituler *Le Maître et la Barbarie.*

La symétrie est presque parfaite. Aux deux *personnages* symboliques qui suggéraient, par les moyens spécifiques de l'art, un univers fantastique où, sous le patronage d'un imaginaire Pouvoir diabolique, l'avenir répétait en tout point le passé, correspondent maintenant deux *concepts* qui configurent, par les moyens spécifiques de la philosophie, un univers similaire, mais gouverné par un Pouvoir terrestre bien réel, plus tyrannique que l'autre.

L'asymétrie même est révélatrice. Dans le monde de cirque évoqué par Boulgakov la parodie était transparente et le rire qui chassait les ombres fantastiques pouvait avoir un effet cathartique. Dans le roman, le couple des personnages symboliques «Le Maître—Marguerite» offrait un choix entre deux *possibilités* de se soustraire à un Pouvoir occulte — par un credo qui immunise contre l'assujettissement ou par la capacité de l'amour de recourir même à des forces magiques pour tracer éventuellement une relation — puri-

---

[6] Bernard Bonilauri, *Nouveaux philosophes: la mode à l'envers*, dans *Le Figaro* du 25 octobre 1977, p. 2.

[7] A. Gramsci, *Opere alese* («Oeuvres choisies»), Ed. politică, 1969, Bucarest, p. 40

ficatrice — entre le pouvoir et la valeur. Chez B.-H. Lévy, l'image fantastique du monde devient grave et tragique, c'est une hécatombe, le cimetière de tous les espoirs, et le couple de concepts « Maître — Barbarie » n'offre qu'un choix entre deux *impossibilités* de se soustraire au Pouvoir politique qui est, toujours et partout, « voué à la servitude et au malheur » (p. 35).

Les concepts de « Maître » et de « Barbarie » représentent les deux pivots sur lesquels B.-H. Lévy s'efforce d'asseoir la construction théorique des « nouveaux philosophes ». Dans ses grandes lignes, une telle construction — que nous avons essayé (non sans peine, il est vrai) de surprendre par-delà la violence du langage et la carence de l'argumentation — pourrait être systématisée par quelques thèses.

L'« ancienne » philosophie s'est évertuée, de diverses manières, à élaborer une ontologie à partir de la nature ou de l'homme. Mais, affirme Lévy, « la nature n'existe pas, il n'y a rien avant le pouvoir » (p. 74), de même « l'individu n'existe pas, il est toujours la doublure de l'État » (p. 79). L'affirmation suivante est donc rigoureusement équivalente: avant l'État « l'Histoire n'existe pas.... avant lui l'Histoire est impensable et... sans lui elle n'est pas possible. En clair: tant qu'il y aura de l'histoire il y aura aussi du Pouvoir » (p. 79). Appuyant, selon son bon plaisir, sur l'un ou l'autre des multiples sens du terme « pouvoir » (domination, domination de classe, détermination de toute organisation, corollaire des normes culturelles, attribut de l'État bourgeois, attribut de n'importe quel État, etc.), Lévy considère que le Pouvoir doit être le point de départ de l'ontologie car l'État « est effet sans cause...; il est premier, non dérivé, non dérivable: comme le dieu des théologiens, il est créateur non créé » (p. 77). Or, dans de telles circonstances, le projet de constitution d'une nouvelle ontologie coïncide avec le projet d'élaboration d'une théorie de la politique. « Il n'y a pas d'ontologie qui ne soit une politique » (p. 30).

La question cardinale, pour la nouvelle ontologie qui nous est proposée, est la question parménidienne: « pourquoi y a-t-il de l'Être, de l'Être plutôt que rien? » (pag. 15) Mais cette question devient à présent, par l'identification de l'Être à l'Existence humaine et de celle-ci à la Politique, une question nouvelle: « Pourquoi y a-t-il du Pouvoir, du Pouvoir plutôt que rien? » (p. 15). « C'est par cela que j'ai choisi de commencer », reconnaît B.-H. Lévy qui fait appel au concept de « Maître » et spécule sur sa double signification. Il désigne par le nom de *Maître* tous les penseurs qui attribuent au Pouvoir une genèse (Fichte), un progrès (Diderot), un stade parfait (Hegel) et même une disparition dans la société sans classes (Marx)[8]. Ce vocable désigne aussi, d'une manière encore plus confuse, le Pouvoir, par une formulation à laquelle l'auteur donne à dessein un caractère anthropomorphique, destiné à suggérer que le Pouvoir suppose un lien implacable entre le Prince (« ce

[8] Cette acception est analysée plus amplement par A. Glucksmann qui reproche aux « maîtres penseurs » d'impliquer dans la critique du Maître, en même temps que les idées de progrès et de révolution, « une philosophie de l'État..., et de proférer, à voix basse: je pense, donc l'État est ». (A. Glucksmann, *Les Maîtres penseurs*, Éd. B. Grasset, Paris, 1977, p. 118).

par quoi les hommes ne s'unissent qu'en se séparant du Bien ») et le Monde (la réalité humaine qui a, inscrite dans son « cœur », la source d'une perpétuelle aliénation: « l'impossible socialisation du Bien »). Aussi, pour B.-H. Lévy, « le Prince est l'autre nom du Monde » et « Le Maître est la métaphore du Réel » (p. 30), ce qui suggère que pour l'homme rien n'existe sans le Pouvoir. Cette détermination ontologique de la condition humaine devrait être appréhendée dans une « théorie du Politique, fût-ce au prix du plus noir et du plus tragique pessimisme » (p. 31).

La principale conséquence d'une telle « métaphysique de la politique » est formulée par B. -H. Lévy dans la thèse sur l'impossibilité d'une révolution, quelle qu'elle soit. Le Pouvoir est « éternel comme la société » (p. 39), c'est pourquoi « il fait corps avec elle, il est l'instituteur de ses états » (p. 41); tout projet révolutionnaire contre un appareil d'État en engendre un autre, toute lutte contre le Pouvoir alimente un nouveau Pouvoir qui change de « visage » sans transformer son essence, sans modifier sa fonction répressive, en sorte qu'il n'y a pas « d'alternative révolutionnaire — . . . qui ne se réduise bien vite à une grimace de l'homogène » (p. 30). Pour cette raison, les projets révolutionnaires « ne peuvent échapper à la loi et à l'empire de l'Identique . . ., qui rend le Maître nécessaire » (p. 35), et « l'homme, même révolté, n'est jamais qu'un Dieu manqué et une espèce ratée » (p. 85). Aussi « la révolution n'est pas, ne sera pas à l'ordre du jour tant que l'Histoire sera l'Histoire, tant que le Réel sera le Réel » (p. 85); « la révolution est, au sens propre, un impossible » (p. 43).

On en arrive ainsi à la thèse fondamentale de B.-H.Lévy: si l'espoir dans les bienfaits de *n'importe quelle* révolution est *illusoire* (car elle nous promet un Pouvoir supérieur à celui qui l'a précédé), l'espoir dans les bienfaits de la révolution *socialiste* serait, en plus, *dangereux*. Recourant à présent directement au couple catégoriel privilégié « Maître – Barbarie », Lévy soutient que la seule alternative devant laquelle se trouve l'homme de notre époque, c'est de choisir entre deux variantes du Mal: le Maître (le Pouvoir qui se sépare de la société et admet la contestation) ou la Barbarie (le Pouvoir qui « dilate son propre corps aux dimensions de la société » et « ne tolère pas la moindre différence qu'il n'écrase et n'absorbe » —p. 167—168). Précisant que par le concept de « barbarie » il n'entend « rien d'autre que ce que Platon entendait par *tyrannie* » (p. 135), Lévy considère que ce terme désigne l'aspiration secrète de tout Pouvoir, le « rêve totalitaire de l'avènement de l'Un, de l'homogène, de l'Universel » (p. 167) qui est aussi « le rêve du Capital » (p. 141), irréalisé cependant grâce au mécanisme pluraliste du système politique bourgeois. « La barbarie n'est pas la *transfiguration* mais l'*exaspération* du Capital — le pouvoir ne *renonçant* pas, mais *persévérant* dans son œuvre » (p. 134). Le Capital est le symbole de l'éternel Pouvoir, toujours identique à lui-même, mais « le socialisme au pouvoir n'est pas seulement — pour Lévy — une modalité du Capital: il en est une modalité *barbare* » (p.143). Essayant de dresser — à force de préjugés, d'extrapolations et de calomnies — un dernier barrage psychologique pour empêcher l'adhésion croissante aux idéaux de l'humanisme révolutionnaire, Lévy écrit: « Pour moi, la partie

est jouée. La barbarie à venir aura, pour nous Occidentaux, le plus tragique des visages: le visage humain d'un « socialisme » qui reprendra à son compte les tares et les excès des sociétés industrielles » (p. 177—178). Jouant les Cassandres, B.-H. Lévy présente le déclin inévitable du capitalisme comme l'expression du « ratage de l'espèce humaine », comme « le crépuscule d'une nuit sans aurore » (p. 131).

Une telle vision aurait pour conséquence immédiate de justifier le « plus noir et (le) plus tragique pessimisme » (p. 31). Si « le Maître est l'autre nom du Monde » (p. 221), si la lutte contre lui a un effet inverse et confère à la Barbarie l'omnipotence, une seule attitude pourrait se justifier: le pessimisme absolu, ayant pour corollaire l'apolitisme, l'abandon des projets révolutionnaires, « la renonciation au désir de servir le peuple », l'acceptation résignée de l'idée que le Pouvoir est le Mal éternellement impliqué dans la condition humaine, l'adoption d'un « libertinage austère pour temps de catastrophe » (p. 225). Mais, affirme Lévy, si un monde sans Politique est *impossible*, la Barbarie est *intolérable*. Pour « sauver ce qui peut être sauvé et refuser l'intolérable » (p. 223) il y aurait cependant une toute petite chance, une « morale provisoire » qui se résumera . . .à ce simple mot d'ordre: résister d'où qu'elle vienne à la menace barbare » (p. 221). Sous le prétexte que la réalisation de ce vœu minimal exclut *tout* engagement politique, B.-H.Lévy soutient que « l'antimarxisme n'est rien d'autre, ne peut être rien d'autre que la forme contemporaine du combat contre la politique » (p. 217). Il cherche ainsi à conférer à l'antimarxisme l'auréole d'un « devoir moral »: le devoir de « protester contre le marxisme » (p. 218), même si « pour protester contre le marxisme . . . il faut aujourd'hui, pour la première fois, se proclamer antiprogressiste » (p. 154).

La conclusion qui se dégage du livre de B.-H.Lévy, loin d'être politiquement non engagée, comme on le prétend, pourrait être formulée de la façon suivante: faites barrage à la marche ascendante du marxisme, endiguez l'attraction toujours plus grande qu'il exerce! Frappé d'une étrange amnésie en ce qui concerne les réalisations du socialisme et s'efforçant d'effrayer ceux qui voient, dans les différents modèles de socialisme proposés par les partis communistes, une solution de rechange parfaitement viable à la crise de la civilisation du capitalisme technocratique, B.-H. Lévy considère que l'avatar de la philosophie de Marx est la confiance dans le progrès de l'humanité, et dans l'action humaine — ce qui permet la constitution d'un État athée qui pour « la première fois . . . rompt avec ce théisme diffus sans quoi les sociétés n'ont jamais fonctionné » (p. 160). « La crise du sacré — affirme Lévy —. . . est première et décisive » dans la constitution de la symbiose opprimante « Maître—Barbarie » et permet au marxisme de devenir « la religion de cette époque » qui substitue à la croyance en Dieu la confiance dans la raison. La critique globale du marxisme revêt ainsi la forme d'un spiritualisme désuet qui a d'ailleurs déterminé Léopold Bruckberger à reconnaître dans l'antimarxisme des « nouveaux philosophes » une reprise modernisée des idées de la philosophie religieuse professées, dans la génération précédente, par Jacques Maritain, Georges Bernanos et Simone

Weil. Au reste, dès qu'elle touche les rives du spiritualisme irrationaliste, la construction philosophique proposée par Lévy détruit sa propre prémisse. La politique, présentée dans les prémisses comme le fondement originaire et constituant de la société, apparaît dans la conclusion comme étant à son tour fondée, comme « une figure de la Religion » (p. 159). « Il est vrai en effet que la Politique ne s'est jamais autrement défini que comme version de la Religion » (p. 160) affirme déconcerté — et déconcertant — B.-H. Lévy qui trouve ainsi l'occasion de lancer une nouvelle attaque contre le marxisme: philosophie matérialiste et athée, le marxisme apporte « le crépuscule des dieux, prélude au crépuscule des hommes » (p. 160). C'est là peut-être une preuve que les « nouveaux philosophes » sacrifient sur l'autel de l'antimarxisme non seulement la fragile « morale provisoire » dont ils font si grand cas, mais aussi la rigueur logique.

Par cette remarque nous achevons la présentation du livre de B.-H. Lévy et entamons son analyse critique. Une question se pose dès le départ: y a-t-il quelque chose, dans une telle position philosophique, qui puisse être valorisé du point de vue de la problématique, de la conceptualisation et des solutions?

Remarques sur les six thèses de « l'ontologie du Pouvoir »

Non. Il ne s'agit pas d'une conception philosophique originale qui nous permettrait d'avancer, ne serait-ce que d'un pas, dans la voie malaisée de la connaissance de la vérité, qui pourrait émettre une hypothèse prometteuse, une solution viable, un concept opérant ou, tout au moins, poser une question fertile. Nous nous efforcerons de prouver par des arguments que tout ce qu'une telle vision contient de nouveau ce *n'est pas de la philosophie*, mais une désorientation et une déception individuelle [9], une tentative visant à ériger des pratiques engendrées par la déformation du marxisme en « arguments » de l'antimarxisme, un tribut payé à des pirouettes politiques vers la droite. En revanche, ce qu'elle inscrit dans le périmètre théorique de la philosophie *n'est pas nouveau:* du point de vue de la procédure, ce sont des idées qui appliquent la recommandation d'un mystique du Moyen Âge, saint Anselme, — *credo ut intellegam* (« je crois pour comprendre ») et, pour ce qui est du résultat, elles poussent l'éclectisme et le pessimisme de facture spiritualiste à leurs conséquences ultimes.

Le livre de B.-H. Lévy ne nous permet même pas de valoriser une seule *solution*. Et cela non parce que l'auteur de cet article se situe sur des positions philosophiques opposées ou parce qu'il n'est pas suffisamment réceptif, mais tout simplement parce que les « nouveaux philosophes » ne

[9] « Une rancune de '68, c'est tout ce qu'ils ont à vendre », écrit Gilles Deleuze à propos des « nouveaux philosophes . . . qui ont introduit en France le marketing dans la philosophie au lieu de faire école » *(Contre la nouvelle philosophie,* dans *Le Monde,* 19—20 juin 1977).

proposent aucune solution constructive, *par volonté délibérée.* Pour B.-H. Lévy, l'existence humaine porte éternellement la marque d'un Mal originaire nommé Pouvoir. Et « si le Pouvoir c'est le Mal, s'il veut le Mal, s'il pense le Mal » (p. 159), la prétendue « morale provisoire » peut se résumer dans le précepte « regarde le Mal en face » et rejette « l'idée réactionnaire du progrès » (p. 145). Abusant du préfixe « anti- », Lévy atteint en effet le comble du pessimisme lorsqu'il considère qu'il n'existe aucune solution de rechange au Mal. Que pourrions-nous retenir d'une telle vision en dehors de ce rien qu'elle nous propose? « Comment pourrais-je — pour émettre un jugement et une appréciation juste — faire fond sur un point de vue qui n'exprime, au sujet de l'univers tout entier, que l'idée anodine selon laquelle tout ce qui existe est imparfait? Ce point de vue même est la plus imparfaite de toutes les imperfections qu'il voit autour de lui » [10], écrivait Marx en 1845, combattant une philosophie qui, à cette époque, était déjà... dépassée.

En ce qui concerne les *concepts*, la situation semble être différente. Des corrélations entre de nombreux concepts, écrits le plus souvent avec une majuscule: l'Ange et le Pouvoir, le Maître et la Barbarie, la Croyance et la Loi, etc. sont utilisées en guise d'arguments destinés à justifier l'absence d'une solution. Mais en dépit de cette innovation apparente, lorsque les « nouveaux philosophes » utilisent des concepts dualistes indifférenciés ou des concepts anhistoriques, inarticulés, ils adoptent inévitablement les modalités de conceptualisation propres à une philosophie dépassée: prégaliléenne dans le premier cas, préhégélienne dans le second. Il en résulte une image déformante du monde comme l'image que nous donnent ces miroirs qui, fixés sur des murs opposés, se réfléchissent l'un dans l'autre. De là jusqu'à affirmer que la Politique n'est qu'une simple image de la philosophie des « maîtres penseurs », et la Morale une doublure de la « nouvelle philosophie », il n'y a qu'un pas. Les arguments sont inutiles et il n'y a plus rien à démontrer car rien ne peut plus être invalidé.

Certes, la « nouvelle philosophie » suggère une exigence: assigner un rôle plus important, dans la démarche philosophique, aux problèmes politiques complexes, et souvent déroutants, du monde contemporain. Ceux-ci ne sont pas abordés par les conceptions non marxistes, cantonnées dans la « tour d'ivoire » de « l'analyse linguistique » non plus que par certains marxistes qui ne déduisent le progrès que d'une manière purement spéculative, du principe de «la négation de la négation», ou qui — loin du tumulte de l'histoire — se consacrent à de fausses subtilités épistémologiques et ne proposent aucun concept adéquat pour expliquer tel ou tel problème concret.

Une remarque est nécessaire. Nous avons mentionné l'exigence — qui n'est présente qu'implicitement dans la constatation que les « nouveaux philosophes » spéculent sur certains aspects (majeurs ou mineurs) de la réalité sociale qui n'ont pas *encore* été traités comme il faut dans la

[10] K. Marx — Fr. Engels, *Opere*, (Œuvres) vol. 1, Ed. Politică, 1960, Bucarest, p. 54.

L'école de calligraphie de Putna (XVe siècle). Initiales à décoration florale

Seulpture en bois à tête d'auroch (XVIIIe siècle) — église « Sf. Ilie» de Suceava

littérature marxiste. Cela ne signifie pas cependant que ces « nouveaux philosophes » ont réussi à élaborer une problématique théorique prometteuse pour interpréter des faits choisis avec parti pris. Au contraire. Bien qu'il donne l'impression d'être la conclusion d'un raisonnement inductif, qui part des faits, l'antimarxisme est déjà présent dans les prémisses, dans les critères qui président à la sélection et à la hiérarchisation des faits. C'est pourquoi on peut dire que les « nouveaux philosophes » ne cherchent, dans la réalité, que ce qu'ils veulent y voir et qu'ils ne trouvent ensuite que ce qu'ils veulent y chercher. L'éternisation et la sacralisation des valeurs politiques de la droite traditionnelle se manifestent jusque dans la *manière de poser le problème:* « Pourquoi y a-t-il du Pouvoir, du Pouvoir plutôt que rien? » (p. 15).

La première thèse (« au commencement était le Pouvoir »; « au commencement était l'État ») atteste que la réponse proposée par les « nouveaux philosophes » est *antérieure* à la question posée, qu'elle la préfigure et la configure. La manière même dont ils posent la question postule l'existence éternelle d'une entité métaphysique, toujours identique à elle-même, en sorte que les questions: « comment le pouvoir politique est-il apparu? », « de quelle manière le contenu de classe du pouvoir politique change-t-il? » ou « le pouvoir politique disparaîtra-t-il à l'avenir dans une société communiste sans classes? » sont purement et simplement exclues. Pour une raison bien simple: le Pouvoir est une sorte de « péché originel », il n'apparaît pas, ne change pas de contenu (mais seulement de forme) et ne disparaît jamais. Parce que, selon Lévy, « l'État, comme le dieu des théologiens,... est créateur non créé » (p. 77), « il est le démiurge sans quoi la société n'est rien » (p. 42). La véhémence avec laquelle la « philosophie des Lumières est combattue vise, en fait, les penseurs qui ont eu l'audace de contester » par des arguments décisifs, l'ancienne théorie du « pouvoir éternel, d'origine divine », théorie reprise aujourd'hui — garnie d'ornements heideggeriens, personnalistes et psychanalytiques — par ceux qui s'intitulent « nouveaux philosophes ».

La réponse que propose B.-H. Lévy à la question « pourquoi y a-t-il de la Politique plutôt que rien? » nous est donnée dans un langage plus simple par Maurice Clavel qui patronne l'activité des « nouveaux philosophes »: « parce que c'est Dieu qui l'a voulu ainsi ». Mais Maurice Clavel a au moins le mérite de formuler cette conclusion sans ambages: « Donc, aujourd'hui, Dieu ou rien. » [11] Établissant une équivalence entre le Politique et le Sacré et prêtant au Pouvoir terrestre des attributs que la religion confère au Pouvoir supraterrestre, Lévy laisse un certain « jeu » pour toutes sortes d'« emprunts » éclectiques. C'est ainsi qu'il nous conjure de lire Nietzsche et traduit par le mot « Pouvoir » l'expression « forces réactives » (p. 58). Pour avouer ensuite que, dans l'élaboration du concept de « Barbarie »,

---

[11] Maurice Clavel, *Dieu est Dieu, nom de Dieu !*, Ed. Bernard Grasset, Paris, 1976. p. 111.

il lui est arrivé plusieurs fois de s'appuyer sur des textes heideggeriens (p. 187) et qu'il a remplacé la dénonciation du mal de la « technique méphistophélique » par l'acceptation du mal « Pouvoir-démon ».

Le passage des « nouveaux philosophes » de la formule propre à Maurice Clavel « Dieu ou rien » à la variante « le Pouvoir ou rien » supposait cependant une modification plus importante: placer la transcendance divine dans l'immanence du pouvoir temporel, en la laissant pratiquement intangible (sous peine d'être qualifiée de barbarie !), mais en la rendant intelligible par le discours théorique (à condition, bien entendu, que celui-ci soit effectué par... les « nouveaux philosophes »). Lévy cherche à éviter l'embarras dans lequel s'est trouvé Clavel qui, après s'être présenté ouvertement comme fidèle à Dieu et à la politique de droite, après avoir déclaré « La Gauche me dégoûte. Je suis dégoûté par la Gauche » reste complètement déconcerté devant la question, aberrante mais significative: et « si Dieu était gauchiste? » [12] Pour l'auteur de *La barbarie à face humaine* cette crainte est sans fondement car le Pouvoir est présenté comme un Dieu *sui generis*, immanent à la société antagoniste qui doit être envisagée « sous l'aspect de son éternité » (p. 72), de telle sorte que toute idéologie « de gauche », toute tentative visant à changer quelque chose apparaît comme *dépourvue de support ontique*, comme une atteinte à un « ordre sacré ». Reconnaissant qu'il s'inscrit dans le prolongement des visions « théocratiques » (p. 45), Lévy cite les mystiques du Moyen Âge par le truchement du personnalisme et remplace « l'Être suprême » transcendant par le « Pouvoir » immanent au « Maître » qui structure le monde. Il transfigure ensuite le personnalisme par « l'éthique de la résignation » de Schopenhauer, l'un des « tristes savants du Mal absolu » (p. 36), et déclare que l'idéal de progrès humain est incompatible avec la lucidité résignée devant le Mal nommé Pouvoir. Ajoutons enfin qu'il réinterprète à travers le prisme de la psychanalyse structuraliste de Lacan la théologie politique négative, hybride, ainsi confectionnée en soutenant que la religion du pouvoir structure l'inconscient humain, que ceux qui sont dominés n'ont jamais « cessé de parler la langue de leurs maîtres » (pp. 51—52) et qu'il est donc « insensé de parler de désir de révolution, de langage révolutionnaire ». Un inadmissible et mystifiant transfert du concept lacanien de « maîtrise », du champ problématique de la psychanalyse au domaine des rapports politiques, montre à l'évidence que la construction théorique de B.-H. Lévy est, dans son ensemble, dépourvue d'armature. Les faits, tendancieusement choisis dans la réalité pour confirmer une telle construction, seront inévitablement dénaturés, extraits de leur contexte, interprétés dans un esprit fétichiste. Il n'est pas jusqu'à J.-M. Benoist qui n'ait été obligé, pour des raisons électorales, de se dédire

[12] *Ibidem*, pp. 55, 70. C'est justement parce que Lardreau, Jamblet, Némo et d'autres « nouveaux philosophes » lui ont apporté leur soutien pour apaiser cette crainte que Clavel les remercie en ajoutant pathétiquement: « C'est pourquoi ils sont ma famille. Je les aime » (p. 71). Quant à Némo, il écrit textuellement: « Clavel est sensible à l'appui que nous lui apportons et il nous accorde son approbation ... il y a entre nous deux la complicité de l'implicite » (dans *L'homme structural*, Éd. Grasset, Paris, 1975, p. 131)

du « Pouvoir méphistophélique », ce fantasme sécrété par les écrits de Lévy et de Glucksmann, et d'affirmer: « Au contraire de mes amis, les « nouveaux philosophes », je n'ai pas du pouvoir un fantasme global... ; je sais faire la différence, je crois, entre les diverses instances politiques »[13] Et Benoist a fait la différence en briguant un mandat parlementaire comme représentant de l'« establishment ». Il est ainsi resté fidèle jusqu'au bout à la conception des « nouveaux philosophes », qui constitue le fantasme global du Pouvoir sacré, en prenant pour paradigme un pouvoir de classe, tout ce qu'il y a de plus temporel.

Le chemin de la philosophie de Bernard-Henri Lévy à Jean-Jacques Rousseau

L'un des désirs anodins de Lévy est d'invoquer — pour promouvoir une philosophie qui discrédite l'idée de progrès social et de perfectibilité humaine — un précurseur jouissant d'un grand prestige. Ce désir devient cependant dangereux quand il assigne ce rôle déshonorant (c'est incroyable !) à Jean-Jacques Rousseau, le penseur qui a tiré le signal d'alarme attirant l'attention sur la crise de la civilisation et a ainsi marqué symboliquement le début de la résistance de la conscience moderne à l'aliénation, au nom d'un idéal supérieur d'humanité.

Présenter J.-J. Rousseau comme un « triste savant du Mal Absolu » qui aurait dénoncé les « miasmes » des Lumières et aurait vu dans l'espoir de progrès l'infamie « la plus infâme » est, à nos yeux, une injustice criante envers la mémoire de l'illustre penseur. En cette année 1978, quand l'humanité entière célèbre le deuxième centenaire de la mort de Rousseau et, rendant hommage au grand homme, cherche une réponse à la question « par quoi Rousseau est-il notre contemporain? », une telle profanation de la mémoire de l'auteur du « *Contrat social* » revêt aussi le caractère d'un « enjeu » politique.

Malgré les références à des faits actuels, la conception des « nouveaux philosophes » représente, au fond, une involution vers un type de démarche philosophique que Rousseau avait salutairement dépassé. Il semble que le temps des philosophes a parfois un autre rythme et un autre sens que celui de l'histoire. La conception de ceux qui s'intitulent les « nouveaux philosophes» est une tentative visant à justifier ce que Rousseau appelait « l'Ancien Régime ». La forme de cette justification varie, mais le contenu reste le même ; expression du Mal Absolu, les privilèges de l'Ancien Régime sont considérés comme sacrés, intangibles, et le combat contre ces privilèges se heurte au spectre, deux fois désarmant, de l'inutilité et de la barbarie. Rousseau marque justement *l'opposition à une telle philosophie du passé*, au nom

[13] J.-M. Benoist: Interview donnée à la revue *L'Express*, n° 1386, 30 janvier—5 février 1978, p. 69.

d'une philosophie qui *s'attaque aux maux concrets* de son époque, les identifie, en analyse les causes et propose les remèdes.

Ce que Rousseau critique, ce n'est pas la société en général, mais la société où, à cause de l'*obstacle* des intérêts particuliers et rivaux, les rapports sociaux perdent leur « transparence » et en viennent à fonctionner comme une force hostile à la réalisation des potentialités humaines, à engendrer la corruption, des institutions oppressives, le culte des fausses valeurs, la rupture dramatique entre *être* et *paraître*. Le nom générique donné à ces phénomènes négatifs, qui portent les marques d'une crise sociale aiguë, est *Aliénation*. Jean-Louis Lecercle soulignait, à juste titre, que, devançant Hegel, « l'œuvre de Rousseau est, sans conteste, la première à décrire et analyser, avant le jeune Marx, le phénomène auquel a été donné le nom d'aliénation » [14]. Le nouveau concept implique également un changement de stratégie méthodologique: l'aliénation étant un produit social et non un état originaire, son étude devient *une généalogie des causes du mal*. « D'autres ont aperçu le mal, et moi j'en découvre les causes » [15] écrit Rousseau définissant son projet qui dépasse tous les ergotages de Lévy sur « le Mal sans sources nommé Pouvoir ».

« La philosophie de Rousseau — écrit R. Grimsley — est *essentiellement optimiste*, car la corruption de l'homme provient de la société existante et non de sa propre nature originaire. Sur cet aspect cardinal, Rousseau est d'accord avec les philosophes des Lumières et en désaccord avec la tradition chrétienne » [16]. La réhabilitation de « l'homme naturel » ne signifie pas un retour à « l'état de nature », mais un changement de « l'état de société » par la suppression tout à fait possible des sources du mal. Il n'est donc guère étonnant que pour Lévy le seul concept rousseauiste « non édifiant » et « énigmatique » soit celui d'« homme naturel » ! Non édifiant uniquement pour qui considère l'homme comme « une espèce ratée » et énigmatique uniquement pour qui ne comprend pas que ce concept représente une convention féconde qui désigne non un état de fait mais un état de droit, non un ordre *naturel*, antérieur et extérieur à la société, mais un ordre *idéal* des valeurs humaines, au nom desquelles les racines du mal peuvent être extirpées par le changement des rapports sociaux. Chez Rousseau, « l'*homme naturel* n'est ni antérieur, ni extérieur à la société », soulignait Cl. Lévi-Strauss en précisant que ce concept « nous aide à bâtir un modèle théorique de la société humaine, qui ne correspond à aucune réalité observable . . . mais dont nous devons avoir des notions précises pour apprécier notre état actuel ». [17] Le

---

[14] Jean-Louis Lecercle, *Jean-Jacques Rousseau*, Libr. Larousse, Paris, 1973, p.73; la priorité de Rousseau dans l'élaboration du concept d'aliénation a été mentionnée, auparavant par B. Baczkó, dans *Rousseau, Einsamkeit und Gemeinschaft*, Wien, 1970.

[15] Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1959—1970, t. II, p. 969—970. V. aussi t. III, p. 49: « La première source du mal est l'inégalité.»

[16] Ronald Grimsley, *The Philosophy of Rousseau*, Oxford, U.P. London, 1973, pp. 163—164.

[17] Cl. Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1956, p. 423.

modèle construit par Rousseau — imprégné du pathétisme qui caractérise sa sensibilité et qui a marqué de son empreinte le romantisme — n'a pas la sécheresse formalisante des modèles structuralistes, il offre une salutaire *perspective axiologique* exprimée par le mentor spirituel d'*Émile* dans la formule: savoir ce qui doit être pour bien juger de ce qui est ! Tributaire des options morales et politiques de Rousseau et portant les marques d'une généreuse utopie, « *l'homme naturel* », opposé à l'homme corrompu par une société qui transforme la science en un moyen dépourvu de but et assoit fallacieusement la liberté sur l'inégalité, désigne justement ce que l'homme n'est pas et ce qu'il doit être lorsque « nous approchons de l'état de crise et du siècle des révolutions ». [18]

Les expressions proverbiales de l'*Émile* sont révélatrices du message de l'œuvre entière qui constitue un tout harmonieux. Il n'est pas jusqu'à l'épigraphe du livre (« sanabilibus aegrotamus malis ») qui ne contredise l'affirmation de Lévy pour qui « l'*Émile* ne dit rien d'autre que ceci: l'idée d'une *société* bonne est un rêve absurde » (p. 38). Présenter l'œuvre de Rousseau comme « une implacable machine de guerre contre le « Progrès »... » (p. 37) c'est méconnaître l'idée que le progrès social, la perfectibilité de l'homme et la liberté représentent les trois volets du *triptyque des valeurs fondamentales*, proposé par Rousseau dans le modèle idéal de l'« *homme naturel* » et inspiré du désir de former un homme nouveau à même de surmonter l'état de crise. Comme le disait l'un de ses exégètes les plus réputés, chez Rousseau « le mal apparaît comme le produit d'une histoire où se sont établis, puis aggravés des rapports de domination et d'exploitation » [19], en sorte que la critique de l'état de crise acquiert un sens positif, constructif.

Dans la vive polémique qui l'oppose aux encyclopédistes, Rousseau ne conteste pas l'idée de progrès mais celle de progrès *linéaire* qui ne peut expliquer les conséquences négatives de l'utilisation du progrès des sciences par une société que caractérise le binôme « propriété privée + inégalité ». Soulignant que, dans ces conditions, chaque progrès de la civilisation est implicitement un « progrès » de l'inégalité, Rousseau dialectise la notion de progrès lorsqu'il montre que « le progrès est d'essence *contradictoire*. Mais Rousseau s'en tient à un pessimisme qui bouche tout horizon » [20]. Aussi le chemin de Lévy à Rousseau est le chemin de la métaphysique du *désespoir* à la philosophie de l'*espoir*, d'un pessimisme historique *non conditionné* à un optimisme historique *conditionné* par l'action consciente de l'homme et par les valeurs qui la guident.

L'histoire de la pensée nous place devant l'alternative suivante: choisir entre la philosophie du *nouveau* et la philosophie de *l'ancien*, chacune d'elles

---

[18] J.-J. Rousseau, *Oeuvres complètes*, t. IV, p. 468.

[19] J. Starobinski, *J.-J. Rousseau*, dans *Histoire de la philosophie*, t. 2, sous la direction d'Yvon Bélaval, Encyclopédie de la Pléiade, N.R.F., 1973, p.701.

[20] Jean-Louis Lecercle, *J.-J Rousseau, éd. cit.*, p. 175.

revêtant diverses formes. La première, qui comprend les conceptions humanistes et progressistes, trouve dans le marxisme sa variante majeure et dans le désir de donner un support théorique aux transformations révolutionnaires, sa finalité suprême [21]. La seconde trouve dans le spiritualisme pessimiste et l'antimarxisme programmatique des « nouveaux philosophes » le plus haut degré de la falsification de la vérité, associée à la mystification de l'œuvre d'un tel penseur qui, il y a plus de deux siècles, a pris pour devise: «*vitam impendere vero* ».

[21] Cf. K. Marx, Fr. Engels, *Opere* (Œuvres), vol, 3, Ed. Politică, 1958. p. 577.

EXISTENCE HISTORIQUE ET LANGAGE EXPRESSIF

par Vasile Drăguț

Une des caractéristiques les plus évidentes et aussi les plus profondes de l'art roumain est la durabilité de son filon traditionnel, son exceptionnelle capacité de se régénérer d'une époque à l'autre, stimulant la création et la dotant d'une originalité sans équivoque. Il y a déjà longtemps qu'a été signalée la persistence presque incroyable des éléments d'ornementation du décor textile et céramique, l'option pour l'interprétation géométrisante abstraite des motifs étant définitoire pour l'art populaire roumain de tous les temps, y compris les époques éloignées où se préparait la genèse du peuple roumain d'aujourd'hui. En effet, au-delà des nombreuses modifications de technique et de forme, au-delà des interventions inhérentes concernant la technique décorative, on peut facilement observer un substrat commun qui concerne non seulement le répertoire ornemental, mais aussi un certain souci de maintenir un rapport harmonieux entre le décor et l'objet. L'ouvrage du professeur Vladimir Dumitrescu, *L'art préhistorique en Roumanie* (« Arta preistorică în România », Bucarest, 1974) démontre sans équivoque, par les arguments du riche matériel illustratif, que le patrimoine de spiritualité et de sensibilité artistique s'est transmis de génération en génération, une réalité historique dans laquelle nous reconnaissons non seulement un extraordinaire sens de la continuité mais aussi une subtile capacité de s'adapter à la nouveauté.

Nous touchons là à une autre caractéristique non moins importante de l'art roumain de tous les temps: sa réceptivité à l'égard des expériences artistiques de large circulation, sa capacité d'absorption et de synthèse, qui assure un dynamisme incessant de la création, sur le support fertile de la tradition.

À propos de cette constatation générale, il est opportun de rappeler que la Roumanie est située dans l'espace sud-est européen, dans la large aire géographique des Carpates, du Danube et de la Mer Noire. La principale conséquence de cette situation est que, depuis les temps les plus reculés, la patrie des Roumains a été le lieu de rencontre des grandes expériences culturelles européennes, du nord et du sud, de l'ouest et de l'est. Les Grecs antiques ont apporté sur les rivages de la mer et du bas Danube les nostalgies égéennes, les Gaulois aux cheveux roux y étaient conduits par la soif d'aventure de l'âge du fer, les Romains ont apporté la discipline d'une civilisation consciente de sa vocation d'universalité. Poussés par les tempêtes de l'histoire, beaucoup d'autres peuples se sont arrêtés sur ces terres, qu'ils quittèrent à la hâte, après avoir enterré l'or de leurs rapines, se perdant ensuite dans les brumes du passé.

Celui qui a la patience et la rigueur scientifique requises pour mettre bout à bout les informations de toute espèce concernant la vie des prédécesseurs — les témoignages archéologiques et ethnographiques, épigraphiques et documentaires, les ensembles architecturaux et les décorations monumentales, etc. se voit révéler sans possibilité d'équivoque ou de contestation la vérité d'une personnalité créatrice unique, d'une spiritualité robuste et originale.

Des réalisations importantes dans le domaine de la culture et de l'art peuvent être évoquées pour chaque période de la longue histoire de la terre roumaine qui sont d'autant plus éloquentes qu'elles sont investies chaque fois d'un cachet spécifique autochtone. En effet, les Daces connaissaient le système de fortification grec de même que les aménagements défensifs pratiqués par les Romains, qui leur avaient parfois fourni, la chose est certaine, des maîtres bâtisseurs. Mais au-delà de certaines contaminations inévitables, les forteresses daces des montagnes mettent en œuvre une technique propre de maçonnage — le « murus dacicus » — et un système original d'aménagement du terrain en terrasses qui n'a d'équivalent nulle part ailleurs.

Plus près de nous, dans les siècles si agités du Moyen Âge lorsque le peuple roumain réussissait à conserver son être en dépit du cortège ininterrompu de vicissitudes, les échos de l'art byzantin ont rencontré dans notre pays ceux de l'art roman et gothique. Vinrent ensuite les émissaires de la Renaissance et du baroque sans compter les messagers artistiques de l'Islam ou ceux du Caucase. Le spécialiste de l'histoire des arts peut reconnaître facilement les nombreuses suggestions, portant une marque stylistique précise, concernant soit les types de plan, soit le répertoire ornemental. Mais au cours d'aucune période, ni même lorsque les emprunts artistiques découlaient nécessairement de l'impétueux processus d'affirmation des Pays roumains affranchis depuis peu de la tutelle de voisins puis-

L'église épiscopale
de Curtea de Argeş
(1512 – 1517)

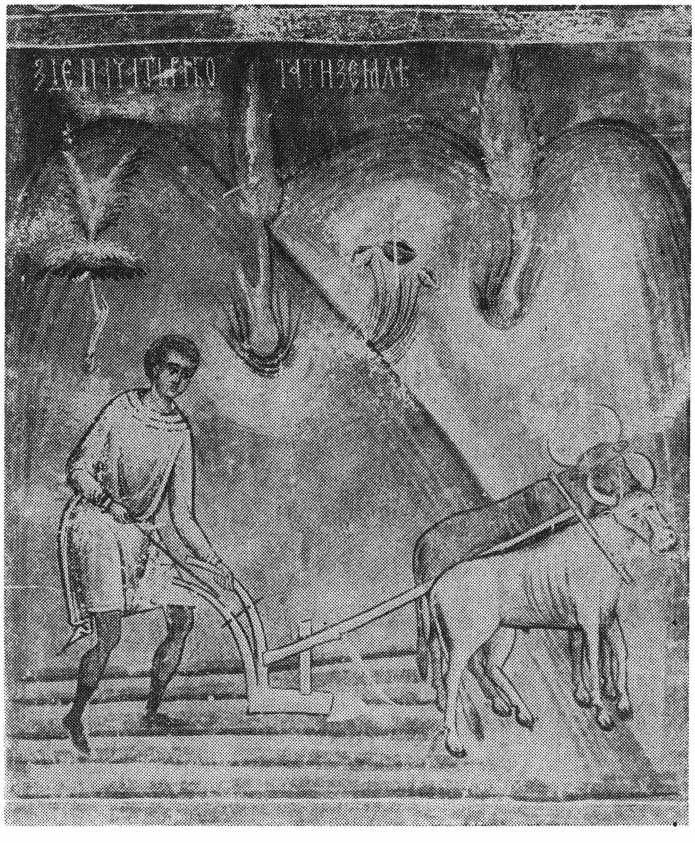
sants, pas plus qu'à l'époque des premiers voïvodes Basarab et Muşat on ne saurait parler de l'emprunt « tel quel » de modèles venus d'ailleurs.

Au contraire, à Curtea de Argeş, de même qu'à Rădăuţi, à Cozia ou à Siret, on voit s'élever des monuments d'expression originale, l'harmonie de la composition des volumes et la calme ordonnance de l'appareil ornemental en étant toujours l'élément fondamental. Dans une étude devenue classique, le grand byzantinologue français Gabriel Millet remarquait avec subtilité que deux monuments représentatifs de l'architecture roumaine du XIVe siècle, l'église princière de Curtea de Argeş et l'église du Monastère de Cozia, bien qu'inspirés de modèles différents, sont en essences semblables, par le sens commun de l'harmonie, les structures équilibrées et fermes.

Sachant que les monuments en question ont été construits à l'époque même de début des Etats roumains indépendants, on pourrait douter de la possibilité pour le milieu artistique autochtone d'imposer sa matrice sur

des types architectoniques déjà consacrés ailleurs. Un tel doute se dissipe si l'on considère les longues traditions de vie et de culture du peuple roumain et ne résiste pas à un examen critique attentif car, en fait, l'expression formelle de ces monuments mis en discussion ne se retrouve nulle part ailleurs, même si les modèles dont ils se sont inspirés sont facilement reconnaissables.

Cette originalité de l'expression, par laquelle on identifie l'existence d'un milieu artistique formé, a été soulignée non seulement par Gabriel Millet, mais aussi par l'illustre historien d'art espagnol Puig y Cadafalch, auteur de remarquables études concernant l'architecture médiévale de Mol-



Adam labourant. Détail de fresque de la façade nord de l'église de Voroneţ (XVIe siècle)

davie. Maniant avec une souveraine maîtrise la technique gothique de la pierre aussi bien que les problèmes spatiaux d'origine byzantine, les maîtres bâtisseurs de l'époque d'Etienne le Grand (1457—1504) ont été les auteurs d'une synthèse architecturale unique en son genre, synthèse qui s'inscrit parmi les plus précieuses réalisations de l'art européen en général.

Une évidente tendance vers la verticalité, par exemple, est définitoire pour l'architecture roumaine de l'époque d'Etienne le Grand et confère aux édifices une indissoluble élégance, leur inscription dans le site étant naturelle et harmonieuse. Pour obtenir l'effet d'élancement, les maîtres maçons ont eu recours à des solutions constructives originales, telles que les arcs diagonaux étagés ou les bases étoilées superposées. L'élégance des silhouettes s'allie d'harmonieuse manière avec le décor en céramique émaillée, décor qui introduit dans la composition monumentale des façades des préciosités et des éclats de joyau impérial.

À Hîrlău ou à Botoşani, à Războieni ou à Neamţ, les bâtisseurs de l'époque non seulement édifiaient des monuments d'une valeur artistique remarquable, mais créaient en même temps des modèles architectoniques qui ont été longtemps repris et interprétés, dans l'esprit d'une tradition qui se fondait sur le respect des monuments significatifs et sur la conscience de sa propre continuité, autrement dit, le milieu artistique roumain a été ouvert à la circulation de formes et d'expériences plastiques européennes, assimilant conformément à ses propres soins et sensibilités certains types de prestige, mais en même temps il a été capable d'élaborer et d'imposer

Détail d'un voile d'autel brodé du XVIIe siècle — Monastère de Dragomirna

La grande église du monastère de Dragomirna (XVIIe siècle)

des modèles propres, véritables points d'appui pour la constitution de styles autochtones. Partant des modèles architectoniques différents, fructifiant avec une savoureuse liberté des éléments de tradition byzantine, ottomane et caucasienne, les maîtres maçons de Radu le Grand (1495—1508) et de Neagoe Basarab (1512—1521) réussissaient à élever, à Dealu et à Curtea de Argeş, des monuments sans équivalents dans l'architecture de l'époque, remarquables par la complexité du programme et la richesse savante de la décoration. S'arrêtant devant la somptueuse église épiscopale de Curtea de Argeş, le voyageur étranger comprendra facilement le prestige dont cet édifice jouissait dans tout l'orient chrétien, étant comparé par Gavril Protul, peu après son achèvement (1617) à Sainte Sophie de Constantinople.

Au-delà de la variété typologique, l'ancienne architecture roumaine a en propre une exceptionnelle science des proportions, des harmonies volumétriques et une chaude communication avec le cadre environnant. La terrasse en terre battue des maisons paysannes, le pavillon des palais princiers ou le porche des églises expriment la même liaison avec la nature, du Mara-

mureş jusqu'en Olténie, de la Crişana jusqu'en Bucovine, du plateau transylvain jusqu'à la plaine du Danube. Dans nulle autre architecture européenne cet élément de liaison entre l'intérieur et l'extérieur n'est caractéristique de façon aussi obsédante que dans l'architecture roumaine témoignant en égale mesure de la parfaite unité du peuple roumain et de son indestructible communion spirituelle avec la nature de sa patrie. Le fait qu'à l'aube de la formation de la culture roumaine moderne et de l'Etat national unitaire, l'architecture des Brancovan, avec son ouverture si caractéristique vers la nature — portiques, loggias et vérandas — a été admise dans tout le pays comme un élément de style commun, constitue en ce sens un argument dont doit tenir compte quiconque s'occupe de l'histoire des beaux-arts de Roumanie.

Au cours du XVIIe siècle, si dur et incertain pour les pays du sud-est européen, le milieu artistique roumain trouvait les ressources nécessaires pour achever de nouveaux chefs-d'œuvre, les époques d'épanouissement se rattachant aux règnes de princes éclairés tels que Matei Basarab (1632—1654), Vasile Lupu (1634—1653), Şerban Cantacuzino (1678—1688), et Constantin Brancovan (1688—1714). Manifestant un grand respect à l'égard de la tradition, comme en témoignent les interprétations répétées des modèles artistiques des époques antérieures, le XVIIe siècle se caractérise en même temps par une ouverture courageuse vers les principales expériences du temps — occidentales aussi bien qu'orientales — la diversité des assimilations se concrétisant en des synthèses d'une originalité saisissante. L'Orient et l'Occident se retrouvent dans la structure architecturale et dans les compositions décoratives des monuments de cette époque, étonnantes par la nouveauté des solutions, inoubliables par leur beauté. L'église du monastère de Dragomirna (1609) avec son élégante silhouette et la riche ornementation de son couronnement, l'église des Trois Hiérarques de Jassy (1639), unique au monde par l'abondance ornementale réalisée en relief plat, véritable dentelle pétrifiée, de même que les admirables ensembles d'architecture de Strehaia (1645), Brebu (1650), Cetăţuia (1669—1672), etc. illustrent sans discontinuité les sens majeurs de la créativité autochtone, sa capacité de fondre dans une vision propre sans pareille les éléments du langage artistique mis en circulation par les courants de l'époque.

Stimulées aussi par la circulation des livres imprimés (facteur définitoire de la civilisation moderne), les relations des pays roumains avec les grands centres de culture et d'art européens et orientaux ont favorisé les confluences stylistiques et les synthèses, mais n'ont pas provoqué des ruptures dans le processus de l'évolution locale, une évolution dont les raisons continuent à se nourrir des traditions du pays.

Les réalisations artistiques de l'époque dite de Brancovan, époque où tous les arts, et l'architecture en premier lieu, ont connu un épanouissement explosif, sont significatives à cet égard.

Le vaste ensemble architectural de Hurez (1690—1697), œuvre réalisée par la volonté du prince Constantin Brancovan (1699—1714) avec la participation d'un groupe nombreux d'artistes — bâtisseurs, sculpteurs, peintres,

Dragoş Coman:
Détail
de la fresque extérieure
du Monastère d'Arbore
(XVIe siècle)

orfèvres etc. — impressionn non seulement par la clarté de la composition générale mais aussi par la somptuosité retenue de l'appareil ornemental, expression du raffinement artistique de l'époque. Les confluences stylistiques sont d'une rare variété — gothique tardif, Renaissance, baroque, oriental — sans jamais tomber dans l'éclectisme car tous ces éléments, quelques disparates qu'ils soient, sont fondus dans une vision unitaire par la préoccupation traditionnelle pour l'harmonie et l'équilibre. L'intégration du grand ensemble de Hurez dans l'ambiance, sa communication naturelle avec le paysage constitue une qualité concluante pour l'art roumain ancien en général, dans le cadre duquel s'exprime un rapport d'enrichissement réciproque entre l'homme et la nature. Le fait n'est pas dépourvu d'importance que ce soit justement l'architecture de l'époque de Brancovan, avec son expression solaire et optimiste, qui a offert le plus grand nombre de suggestions pour la cristallisation du style néo-roumain, au début du XXe siècle.

De même que l'architecture, tous les autres arts de Roumanie sont illustrés par des œuvres de prestige où la vigueur spirituelle et la capacité

Le palais de Mogoşoaia (style brancovan, 1702)

de création se manifestent constamment. L'école roumaine de peinture de Transylvanie, telle que nous la connaissons par l'intermédiaire des fondations des knèzes de Strei-Sîngeorgiu, Leşnic, Crişcior, Rîbiţa, Hălmagiu, etc. était parvenue à maturité dès les XIVe et XVe siècles, s'imposant à l'attention par l'originalité des synthèses stylistiques et par la liberté de la rédaction des programmes iconographiques. L'œil du spécialiste identifiera en égale mesure les éléments d'origine byzantine et gothique, mais appréciera aussi la clarité de la distribution, la graphie énergique et expressive, le coloris sobre, les harmonies d'une calme tendresse. À l'époque d'Etienne le Grand et de Neagoe Basarab les grands ensembles de peinture murale, de même que les chancelleries princières bénéficièrent de l'apport d'illustres artistes tels que Gavril de Bălineşti, Dobromir de Tîrgovişte, Teodor Mărişescu et autres, qui étaient aussi les auteurs des cartons de broderie qui donnent aux arts médiévaux roumains un éclat exceptionnel. Les peintures qui décorent les églises de Pătrăuţi, Voroneţ, Bălineşti, Botoşani, Curtea de Argeş, Bistriţa, etc. rendent évidentes les hautes ressources artistiques des écoles de peinture de Suceava et de Tîrgovişte et démontrent qu'après la chute de l'empire byzantin, le centre artistique du sud-est européen s'était déplacé dans les pays roumains.

La formule « Byzance après Byzance » lancée par Nicolae Iorga dans son ouvrage homonyme bien connu prouve sa valabilité dès que l'on procède à l'analyse des faits historiques et culturels-artistiques de l'époque

d'Etienne le Grand et de Neagoe Basarab. En effet, à la lutte à main armée pour préserver les peuples européens du danger de l'invasion ottomane s'ajoute, de brillante manière, une activité artistique soutenue, dont les ensembles de peinture murale mentionnés sont peut-être les réalisations les plus significatives. Le fait que dans l'iconographie de ces peintures ont été inclus des thèmes à caractère mobilisateur qui invitaient à la lutte pour la liberté (exemple: « la Cavalcade de la Sainte Croix » de Pătrăuţi) témoigne de la relation profonde qui existait entre l'art et les réalités de l'époque et rend explicable la réceptivité des artistes aux impulsions de la sensibilité et des aspirations populaires.

Plus tard, sous Petru Rareş (1528—1546), partant de suggestions qui circulaient largement mais qui n'ont porté de fruits comparables nulle part ailleurs, les peintres d'églises roumains, Toma de Suceava et Dragoş Coman en tête, ont créé les grandes décorations murales extérieures, uniques au monde par leurs qualités d'ordre technique, par l'amplitude de la conception et l'harmonie de l'expression. On peut difficilement imaginer des œuvres plus parfaites dans l'harmonisation de la complexité avec la clarté, de la somptuosité avec la simplicité. À Humor, à Moldoviţa, à Arbore, à Voroneţ, à Suceviţa, nos peintres ont su intégrer un programme iconographique extrêmement compliqué à une saisissante unité d'expression, utilisant pour ce faire les moyens compositionnels de la consonnance chromatique et du rythme.

Des historiens de l'art de réputation universelle, comme Henri Focillon, Charles Diehl, André Grabar, Paul Philippot et autres ont reconnu dans les vastes ensembles de peinture murale qui revêtent les églises de Moldavie la preuve d'un développement artistique impétueux, affirmé sous le double signe d'une longue tradition et d'une vigoureuse personnalité.

Rappelant en passant les ensembles de peinture murale d'une grande valeur réalisés à l'époque de Matei Basarab et de Şerban Cantacuzino à Arnota, Plătăreşti, Băjeşti, Topolniţa, Săcuieni-Dîmboviţa et à la « Biserica Doamnei » de Bucarest, nous y remarquerons, en dehors d'un renouvellement incessant des ressources artistiques locales, la vigueur des rapports entre l'architecture et les autres arts, la peinture murale continuant à être le principal moyen de décoration monumentale.

Si généreuse dans tous les domaines de la culture et de l'art, l'époque de Constantin Brancovan s'est distinguée aussi par la singulière prolifération des ateliers de peinture, le nombre des icônes et des peintures murales exécutées à cette époque étant véritablement impressionnant. En dehors de centres plus anciens de peinture de Tîrgovişte, Bucarest et Cîmpulung, une grande et vigoureuse école de peintures d'icônes et de fresques prend naissance à Hurez, la principale fondation du prince. Les noms des maîtres Pîrvu Mutu et Constantin se rattachent à la réalisation d'admirables travaux de peinture caractérisés du point de vue stylistique par la synthèse entre des formes de tradition byzantine, depuis longtemps assimilées et intégrées à la tradition locale et des éléments de langage baroque, dans une vision d'une irrépressible exubérance optimiste. À Hurez, Surpatele, Govora, Măgureni,

etc. les ensembles de peinture murale et d'icônes sur bois s'imposent par l'unité et l'organicité des compositions générales, par l'élégance et le raffinement de l'expression, par la ligne alerte des dessins, par le coloris chaud et harmonieux.

L'héritage légué par la peinture de cette époque sera exceptionnellement fructueux contribuant aussi bien à préparer la voie à la peinture savante de l'époque moderne, qu'à stimuler la création du milieu rural, le XVIIIe siècle étant le témoin d'une extraordinaire profusion de peintres d'ambiance populaire, auxquels on doit la décoration de centaines d'églises de village, beaucoup d'entre elles étant construites en bois.

Sachant que la peinture était devenue une occupation authentiquement populaire, on ne sera pas surpris de constater qu'au XIXe siècle le mouvement artistique roumain a bénéficié d'un immense réservoir d'énergie et que, dans le processus d'absorption des éléments de langage plastique occidental, les liens avec la sensibilité et la spiritualité traditionnelles ont assuré l'identité et l'expressivité des œuvres autochtones.

On voit ainsi, dans la seconde moitié du XIXe siècle, après quelques décennies d'incursions dans le langage académiste ennobli par les flammes de la révolution de 1848, le peintre Theodor Aman réussir à réactualiser les valeurs traditionnelles, tant par la large perspective historique de la thématique qu'il abordait, que par l'attention accordée aux éléments de l'ambiance du village roumain. Le moment Aman préparait une nouvelle étape dans l'histoire de la peinture roumaine, brillamment représentée par la triade Nicolae Grigorescu (1838—1907), Ion Andreescu (1850—1882) et Ștefan Luchian (1868—1916). Venant en contact avec la peinture parisienne et l'école de Barbizon, où ils travaillèrent effectivement, les deux premiers ont su choisir dans les innovations de langage pictural de l'époque tout ce qui répondait à la sensibilité spécifique, au naturel traditionnel de l'art roumain, leurs synthèses convergeant vers la cristallisation d'une peinture tout à la fois moderne et nationale. Bien que de tempéraments différents, les deux peintres ont opté pour un art rattaché à la vie, consacré à l'homme et à la nature, non au mode descriptif, mais avec un profond engagement émotionnel.

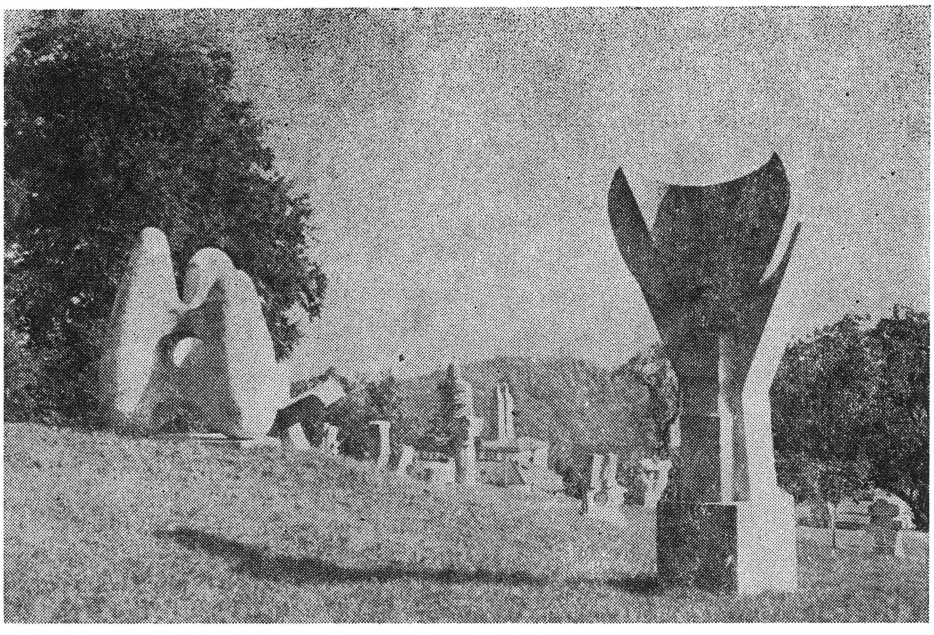
Bon connaisseur de la peinture impressionniste, dont il a retenu certaines suggestions concernant le rapport lumière-couleur, Ștefan Luchian a été, à l'exemple de ses prédécesseurs, préoccupé par la substance sensible de l'art, repoussant la tentation des artifices de langage. On retrouve dans ses toiles les souvenirs de l'art populaire et de l'art médiéval roumain, le tout converti en une forme moderne, qui ne refuse pas l'assimilation des expériences du jour. Mais, comme l'observait Henri Focillon, Luchian avait tous les dons du grand artiste et, en premier lieu, le caractère authentique, l'indomptable véhémence de la personnalité qui fait reconnaître les maîtres. Plus tard, Jacques Lassaigne, fasciné par la couleur du peintre roumain, lui consacrait une ample monographie (1937—1939), soulignant qu'il avait su harmoniser les exigences de l'évolution universelle de l'art et les possibilités, les particularités du génie de son pays.

L'Église Stavropoleos de Bucarest. Le porche, détail de balustrade (XVIIIe siècle)

Bénéficiant de l'admirable leçon de peinture donnée par Grigorescu, Andreescu et Luchian, les peintres roumains du XXe siècle ont été conséquents dans l'approfondissement des subtilités d'expression, en incessante consonnance avec la sensibilité spécifique, l'aspiration traditionnelle à l'harmonie et l'équilibre. Les peintres roumains n'ont retenu de leurs rencontres avec le néo-impressionnisme français ou avec l'expressionnisme allemand et des suggestions constructivistes ou cubistes, que le strict nécessaire pour l'enrichissement de leurs moyens d'interprétation, sans rien sacrifier du fonds d'expérience artistique qu'ils avaient accumulé.

Les éclats chromatiques de la peinture de Gheorghe Petrașcu allaient enthousiasmer Lionello Venturi, tandis que la rigueur d'un contenu spirituel élevé de la peinture de Theodor Pallady a été appréciée par Henri Matisse, collègue et ami du peintre roumain. Nicolae Dărăscu, Camil Ressu, Francisc Șirato, Nicolae Tonitza, Ștefan Dimitrescu, Marius Bunescu, Dumitru Ghiață Alexandru Ciucurencu comptent parmi les continuateurs inspirés du colorisme roumain, définissant la personnalité d'une école de peinture d'une captivante originalité.

De nos jours la peinture roumaine s'épanouit harmonieusement, de nombreuses modalités d'expression contemporaine étant entrées sur le support



Le camp de sculpture de Măgura — vue d'ensemble

vigoureux de la tradition, à même de traduire les sens majeurs de l'histoire ainsi que les disponibilités spirituelles de l'individu désireux de beauté. Les inventions et les absorptions stylistiques témoignent d'un désir incessant de renouveau, l'intérêt pour la matière épique, pour les compositions thématiques de grandes dimensions étant spécifique pour notre époque. Stimulé par les nombreux ouvrages d'art monumental, l'aspect épique de la peinture roumaine contemporaine a fourni l'occasion de faire valoir les réserves de fantaisie, ce qui a produit une très intéressante interférence avec l'épos littéraire populaire et savant. Offrant un éventail très varié de styles personnels, la peinture roumaine contemporaine bénéficie de l'apport d'artistes remarquables tels que Ion Pacea, Brăduţ Covaliu, Virgil Almăşanu, Viorel Mărginean, Ion Biţan, Ion Gheorghiu, Geta Năpăruş, Vasile Grigore etc. etc. La vigueur du coloris, le dessin expressif, l'inventivité de la composition, la densité spirituelle sont des qualités qui peuvent être constamment invoquées, dans le contexte d'un commun respect pour le contenu humain, pour la prospection calophile. En essence, ce sont justement ces qualités qui définissent la peinture roumaine et l'art roumain en général, la relation avec la vie, avec les hommes étant toujours bénéfique.

La sculpture roumaine est le produit de l'époque moderne, son développement étant empêché autrefois par les interdictions religieuses. Et cependant, l'apparition de quelques grands créateurs a été possible en quelques

décennies à peine et l'œuvre de Constantin Brâncuşi a entraîné un renouvellement audacieux et inspiré de la sculpture moderne du monde entier. L'explication d'un tel phénomène d'affirmation explosive réside dans l'exaltation de réserves d'art traditionnel où avaient été condensées depuis de nombreux siècles les expériences de communication entre l'homme et le monde. L'art populaire roumain possède une indéniable tendance à l'abstraction, la réduction au signe géométrique y conservant depuis toujours un secret rapport avec la réalité vécue ou imaginée. Partant des sens et des signes de l'art populaire roumain, Brâncuşi a fait œuvre de pionnier et ce faisant, a donné une violente impulsion à la création sculpturale contemporaine. Son œuvre exprime la personnalité d'un artiste de génie mais elle témoigne en même temps de la vocation de modernité et d'universalité du filon traditionnel de l'art roumain.

VIOREL MĂRGINEAN: *Pétrole*

Tout en honorant le nom de Brâncuşi, nous n'oublierons pas l'œuvre si originale de Dimitrie Paciurea, auteur d'une singulière série de « chimères » où le fantastique des mythes se transmue en formes sculpturales; nous n'oublierons pas non plus Cornel Medrea, créateur de formes robustes, ni Gheorghe Anghel, l'interprète inspiré du portrait contemporain. En peu d'années, la sculpture roumaine s'est édifiée une tradition et elle s'affirme aujourd'hui aussi bien par l'œuvre d'artistes d'un prestige consacré tels que Ion Jalea, Ion Irimescu, Ion Vlasiu, Ovidiu Maitec, Gheorghe Apostu,

Paul Vasilescu, que par l'activité soutenue des jeunes générations. Un véritable symbole de cette effervescence de jeunes talents est le camp de sculpture de Măgura, peut-être la manifestation la plus grande, la plus diverse et la plus riche de ce genre à l'échelle du monde entier.

Il est évidemment impossible d'embrasser dans les limites d'une très courte incursion tous les aspects qui définissent et recommandent l'art roumain comme un phénomène original, d'une valeur authentique et sans équivoque. Nous dirons que c'est justement la vigueur du filon traditionnel, la chaude ouverture vers l'homme et ses préoccupations, la généreuse absorption du nouveau qui en ont assuré la pérennité historique et ont favorisé l'apparition au cours de chaque époque de manifestations d'une beauté inspirée.

Ce sont là des vérités qu'un tour d'horizon de l'art roumain confirme sans équivoque.

SOURCES DE LA CULTURE ROUMAINE NON ENCORE EXPLOITÉES

Entretien avec l'historien Dr Adolf Armbruster

— La coexistence des Roumains et des Saxons en Transylvanie, durant des siècles, ne pouvait manquer de laisser des marques profondes. Récemment, dans le volum La Romanité des Roumains, *vous vous êtes occupé de la façon dont les textes rédigés par les Saxons de la Transylvanie médiévale font mention des Roumains et vous avez démontré l'importance de ces sources, peu ou point utilisées jusqu'à la parution de l'ouvrage en question. La littérature saxonne sur les Roumains, et nous employons ici le terme de littérature dans son sens le plus large, est certainement plus vaste encore. On sait qu'il existe des chroniques saxonnes, des ouvrages d'histoire dus à des écrivains allemands de Roumanie, des recherches ethnographiques et folkloriques, des essais littéraires dont les auteurs ont traité aussi de réalité, de personnalités et d'événements roumains. Voudriez-vous caractériser pour les lecteurs de notre revue l'étendue et la profondeur de ces sources?*

— Dès leur venue en Transylvanie, en plein XIIe siècle, les colons allemands et non allemands — qui ne se sont constitués en communauté

saxonne que bien plus tard, dans leur nouvelle patrie, se sont rendu compte que les Roumains autochtones, leur voisin ethnique, parlaient une autre langue, avaient une autre religion, des coutumes et des croyances différentes, une autre origine. Au fil du temps, en vivant auprès des Roumains, les Saxons ont perçu et compris, parfois plus rapidement, d'autres fois moins, le sens historique de leur existence, ils ont établi des affinités communes et ont cerné les éléments de l'âme roumaine fondamentalement différents des leurs, tels que la langue, l'origine, la foi. Dans une première étape où ils prennent connaissance dans toute sa complexité de la réalité roumaine trouvée sur place, les Saxons de Transylvanie se sont contentés de transmettre leurs constatations concernant les Roumains et l'espace roumain à l'historiographie européenne, surtout allemande, ce qui explique en partie le bond qualitatif et quantitatif enregistré par cette historiographie concernant l'espace roumain à partir du XIIIe siècle. Par la suite, les Saxons n'ont jamais abandonné cette fonction « d'agence de presse». Ils vont bientôt découvrir leur véritable vocation proprement historiographique. L'histoire de l'historiographie saxonne commence au XVe siècle et, fait significatif et involontairement programmatique: dès la première mention d'un événement historique par une plume indubitablement saxonne, les Roumains sont présents dans la conscience de cet anonyme. À partir de ce moment, l'historiographie saxonne prend un essor peu commun dans toute l'historiographie médiévale, la notation de l'histoire devenant un véritable *spiritus rector* de toute l'activité culturelle saxonne. Il n'est presque pas de chronique saxonne quine parle des Roumains (de Transylvanie) et des pays roumains situés de l'autre côté des Carpates. Si l'intérêt pour le voisin roumain de Transylvanie s'explique par la nature des rapports quotidiens, celui porté aux Roumains de Valachie et de Moldavie relève d'une vision historique et d'une pensée politique qui dénotent chez ces chroniqueurs (ecclésiastiques pour la plupart) la connaissance des intérêts complexes de la communauté saxonne ainsi que la conscience de l'unité des trois provinces habitées par les Roumains et rattachées par une même destinée historique et par un mécanisme économique commun. Les chroniqueurs saxons savaient trop bien la leçon de l'histoire selon laquelle tout changement (de quelque nature qu'il soit) dans les pays situés au-delà des Carpates pouvait se répercuter d'une manière ou d'une autre sur la Transylvanie et implicitement sur la communauté saxonne. Ce qui fait que la seule permanence de l'historiographie saxonne qui soit pour ainsi dire extérieure, hors de sa propre communauté, fut son intérêt pour les Roumains. Exprimée du point de vue purement quantitatif, cette permanence se manifeste jusqu'à la fin du XVIIIe siècle dans quelques centaines de chroniques saxonnes par quelques dizaines de milliers de renseignements sur les Roumains (à comparer à quelques dizaines de chroniques roumaines qui font mention des Saxons et fournissent sur eux quelques dizaines d'informations éparses). Pour cette permanence, la fin du XVIIIe siècle ne représente nullement une borne ou un critère de périodisation. Les bases de l'historiographie saxonne du siècle passé et du nôtre ont été posées

au Siècle des Lumières, certaines mêmes aux siècles de la Renaissance, de l'Humanisme et du Baroque. La méthode et la conception ont subi les vicissitudes du temps, mais non l'intérêt des historiographes saxons à l'égard des Roumains. La belle tradition de l'historiographie saxonne concernant les Roumains est cultivée et maintenue avec un conservatisme rarement rencontré. Le conservatisme est de nature extérieure, les innovations concernant l'essence et cette heureuse alliance de l'esprit conservateur et de l'esprit novateur est visible jusqu'à nos jours. Les recherches et les travaux déjà réalisés ou projetés s'alignent délibérément aux préoccupations traditionnelles et constantes des historiographes saxons concernant les Roumains (conservatisme extérieur); la méthode d'investigation, l'interprétation et la présentation, elles, se veulent novatrices, conformes aux conquêtes de l'historiographie contemporaine.

— *Les sources historiques offertes par la littérature allemande de Roumanie sont évidemment intéressantes au plus haut point. Quelle est leur contribution particulière par rapport à d'autres sources, en tant qu'information mais aussi, et surtout, en tant qu'optique?*

— L'évolution de l'historiographie saxonne considérée sous l'angle de son intérêt pour les Roumains s'inscrit sur une orbite dont la caractéristique est un intérêt permanent et constant à leur égard, aussi bien pour ceux de l'autre côté des Carpates que pour ceux de Transylvanie. Cette évolution est dictée par le déplacement du centre d'intérêt et par l'évolution même de l'histoire roumaine. L'histoire politico-militaire avant tout (on peut reconstituer, par exemple, une histoire détaillée des Roumains sur une base d'information strictement saxonne !); de même, leur origine latine, leur langue romane, leur «loi» orthodoxe, c'est-à-dire ce par quoi les Roumains se distinguent fondamentalement des Saxons. La structure intérieure, politique, socio-économique, la destinée historique surtout, la mentalité collective, le folklore, l'ethnographie sont autant d'éléments de rapprochement entre Roumains et Saxons, ressentis comme allant de soi et à cause de cela moins présents dans l'historiographie saxonne médiévale qui a surtout retenu les exceptions à ce qui était vu comme commun et naturel.

L'optique des chroniqueurs saxons est sensiblement différente de celle des chroniqueurs roumains, et cela se voit surtout dans les pages parallèles qui se réfèrent à un même événement ou à une même réalité, comme par exemple la description de l'église princière de Curtea de Argeş faite par Radu Popescu ou par des Saxons de Braşov au début du XVIIIe siècle, ou encore l'action unificatrice de Michel le Brave que nul chroniqueur roumain du temps n'a ressentie comme telle. Le Saxon Johann Filstich, en revanche, conclut la présentation des campagnes de Michel le Brave par cette remarque: «Et ainsi, il a été donné à ce prince de réaliser ce qu'aucun autre voïvode avant lui n'avait réussi de faire, c'est-à-dire de reconstituer l'ancienne Dacie.»

Il nous faut également rappeler que Martin Felmer de Sibiu est le premier à avoir appliqué à l'espace roumain le terme de Roumanie (1764); d'ailleurs, les chroniqueurs saxons en général, ayant l'avantage de ceux qui voient les événements du dehors ont été conscients de façon bien plus pertinente et plus complexe que d'autres de l'unité roumaine médiévale dans toutes ses manifestations. En revanche, comme une déficience des chroniques saxonnes par rapport aux roumaines, il faut mentionner qu'aucun chroniqueur saxon contemporain des événements n'a enregistré le changement survenu en Valachie et en Moldavie au XVIIIe siècle lorsqu'au régime autochtone succède le régime turco-phanariote, ce manque de clairvoyance étant conditionné par plusieurs facteurs dont l'analyse prendrait ici trop d'espace.

— Quels ont été les rapports entre les écrivains roumains qui se sont occupés d'histoire et les chercheurs et les historiens saxons du temps?

— Les chroniqueurs roumains des XVIIe et XVIIIe siècles ont connu quelques-unes des réalisations de leurs confrères saxons, parmi lesquels Lorenz Töppelt (Laurentius Toppeltinus) fut l'un des plus appréciés (Miron Costin, le « Stolnic » Cantacuzino, les coryphées de l'École Transylvaine) son œuvre ayant d'ailleurs été partiellement traduite en roumain par Miron Costin. À leur tour, les chroniqueurs saxons ont fait appel aux œuvres de leurs confrères roumains, soit en traduisant les chroniques valaques (Johann Filstich) ou la chronique de Popa Vasile de Schei (qu'on ne retrouve plus de nos jours que dans la traduction saxonne de Braşov !), soit en les utilisant dans leurs écrits consacrés aux Roumains (Johann Filstich, Georg Matthias, Martin Felmer, Andreas Wolf; ce dernier a utilisé d'ailleurs, à la fin du XVIIIe siècle, l'œuvre de Dimitrie Cantemir et la chronique du « logothète » Miron Costin). Les Saxons ont affirmé à maintes reprises qu'ils se sont informés sur l'histoire roumaine auprès des boyards, des moines ou des marchands roumains, ou sur place en Moldavie et en Valachie. L'observation directe a constitué la source principale dans la présentation de la langue, des coutumes, des croyances populaires et du folklore roumains.

— Comment expliquez-vous que des textes historiques ou littéraires dignes d'intérêt soient restés en manuscrit et, à votre avis, que peut-on faire pour qu'ils soient accessibles aux spécialistes ou, pourquoi pas, aux lecteurs qui s'intéressent — et c'est normal — à ces questions?

— Les chroniqueurs saxons ont généralement écrit par vocation intérieure et non en vue de faire publier leurs œuvres. Au siècle passé et au début du nôtre on a commencé à publier certaines chroniques saxonnes, initiative louable mais, malheureusement, trop vite abandonnée, de sorte que la grande majorité des chroniques saxonnes dort encore dans les archives. Il s'impose donc tout d'abord de répertorier ces manuscrits, épars dans

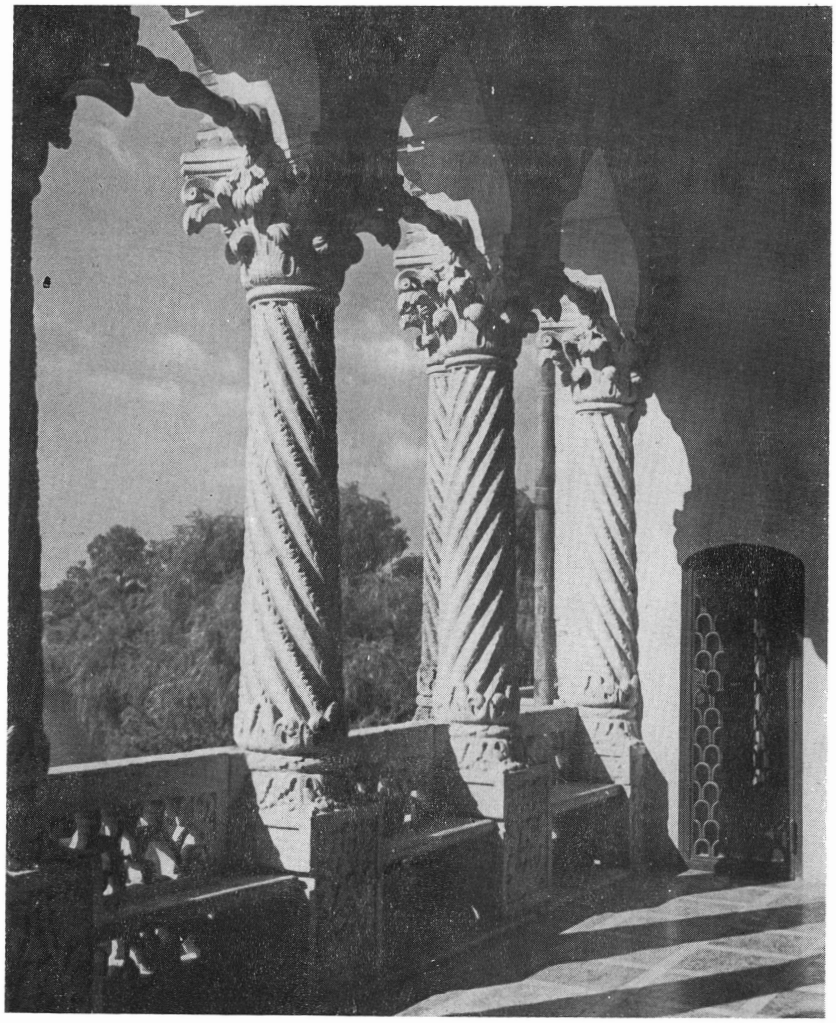
les archives transylvaines, à Budapest (80 volumes de chroniques que nous n'avons pu encore étudier, malgré tous les efforts déployés), à Bucarest également (où ils ont été rassemblés à l'occasion de la création du Musée d'Histoire ou dans d'autres circonstances, et n'ont plus réintégré les archives de province d'où ils provenaient; il serait nécessaire d'établir avec exactitude le lieu où ils se trouvent à l'heure actuelle !). L'établissement d'un tel répertoire, avec la description détaillée de chaque chronique, fournirait aux spécialistes un précieux instrument de travail, qui ne pourrait toutefois les dispenser d'étudier chaque manuscrit séparément, seule manière d'en tirer toutes les informations possibles dont certaines d'un grand intérêt et tout à fait inédites pour nous, surtout en ce qui concerne les états de conscience, de mentalité, les détails sur l'ethnographie, le folklore, les arts. (J'attire l'attention sur un manuscrit de Brașov de 1685, où se trouve un portrait inconnu de Michel le Brave !).

—*Quels sont les textes historiques concernant les Roumains et écrits par des Saxons, qui, à votre avis, mériteraient d'être, les premiers, mis en circulation ?*

— Le premier texte à mettre à la disposition des lecteurs est l'histoire des Roumains écrite par Johann Filstich en 1728 (que d'ailleurs nous avons préparé en vue de sa proche publication aux Éditions Scientifiques et Encyclopédiques de Bucarest), ensuite l'histoire des guerres anti-ottomanes de Georg Soterius (mort en 1728) où il décrit amplement les efforts des voïvodes roumains dans leur lutte contre le Croissant; puis, des extraits de quelques journaux d'une valeur exceptionnelle, écrits au XVIIIe siècle; j'estime qu'il serait très utile aussi de composer des anthologies sur des thèmes majeurs de l'histoire et des réalités roumaines qui montrent comment ces sujets ont été traités dans l'historiographie saxonne et où il faudrait inclure également certaines pages déjà publiées autrefois. Enfin, je crois que ce serait un acte de culture dépassant le cadre national que de publier intégralement le poème *Ruinae Panonicae* dans la version latine originale, accompagnée de traductions en allemand et en roumain. L'auteur de ce monument littéraire et historiographique se nomme Christian Schesaeus (mort en 1585), dont on affirme d'une manière axiomatique qu'il était pour son temps « le plus grand humaniste de l'Europe de sud-est ». Or, il est bien que les axiomes soient limités aux seules sciences exactes, là où ils ont leur place, qu'ils ne soient pas admis dans les sciences sociales et, en aucun cas, dans la littérature et l'histoire. Une édition de ce poème (peut-être en 1985 à l'occasion du 400e anniversaire de la mort du poète) apporterait des preuves suffisantes pour la caractérisation axiomatique de Christian Schesaeus. Jusqu'à tout récemment, on a considéré que la partie inédite de ce poème (les chants V-VIII et XII) serait perdue; j'ai eu l'heureuse occasion de retrouver à Brașov et à Tîrgu Mureș deux copies intégrales du poème (une troisième se trouvant, probablement, à Budapest).

Le Jugement dernier — **enluminure de manuscrit ancien.**
Monastère de Suceviţa

Le palais de Mogoşoaia (style brancovan, XVIIIe siècle). Détail



— *Nous croyons que la littérature sur des thèmes roumains se trouve en étroite liaison avec l'histoire. Quels sont les aspects de la société roumaine qui ont le plus frappé les écrivains allemands, quelles sont les relations et les périodes de conflits qui sont traités dans leurs livres?*

— Jusqu'en 1800, la littérature saxonne n'existait pas, à de rares exceptions près, en tant que genre littéraire indépendant, mais était incluse dans la littérature historiographique, morale-philosophique et théologique — toutes faisant d'assez nombreuses références aux Roumains. C'est à peine avec la génération de 1848, que les Saxons romantiques ont imposé la séparation des belles-lettres dans un genre littéraire indépendant. En continuant la tradition saxonne de l'intérêt pour les réalités roumaines, la génération de 1848 a choisi dans l'histoire et dans la vie des Roumains les moments qui correspondaient le mieux aux problèmes impérieux de leur temps, aux idéaux révolutionnaires. Par conséquent, on a préféré des thèmes aux résonances historiques majeures (Trajan, Décébale, les voïvodes roumains illustres et les patriotes), des thèmes à conflits sociaux ou même le thème de l'unité politique roumaine (le Daco-romanisme).

— *Quel serait l'intérêt particulier de ces livres?*

— Pour les Roumains — et non seulement pour eux — l'intérêt majeur de ces œuvres littéraires consiste en premier lieu dans le fait qu'ils existent! Une anthologie de leurs pages les plus illustratives apporterait de grands services au plus grand nombre de lecteurs. Mais avant tout, il faut hâter la rédaction de l'histoire de la littérature saxonne à laquelle travaille actuellement un groupe de spécialistes coordonné par le Centre d'études sociales de Sibiu. Il serait utile également de rééditer, avec les mises au point nécessaires, des études du regretté Karl Kurt Klein consacrées aux contacts roumano-saxons dans le domaine de la littérature.

— *On sait que le poème* Hypérion *a été suggéré à son auteur, le grand poète roumain Mihai Eminescu, par un recueil de contes réalisé par un Allemand. L'importance pour le folklore roumain de ces recueils de folklore en allemand est indiscutable. Voulez-vous présenter à nos lecteurs cette catégorie de recherches effectuées par les folkloristes allemands de Transylvanie?*

— La génération saxonne de 1848 est celle qui découvre le folklore roumain de Transylvanie en tant que genre littéraire populaire. Il me semble que le chef de file en soit David Hermann (mort en 1682) qui dans un ouvrage de 1655, resté inédit, mentionne le fait que les Roumains de Transylvanie rendaient hommage dans des chansons populaires au vaillant Ștefan Mailat. On sait également que Johann Karl Schueller (1794—1865) a récolté et publié des chansons, des légendes populaires et des contes roumains; à sa suite on peut mentionner les célèbres recueils de contes populaires roumains des frères Schott (Banat), de Josef Haltrich ou de

Pauline Schullerus (Transylvanie), ces trois derniers récemment réédités dans leurs versions originales par les Éditions Kriterion de Bucarest. J'ai pourtant l'impression qu'en dépit de ces faits, cet aspect de la culture saxonne continue d'être négligé, même par les folkloristes roumains. Une traduction de ces recueils constituerait un premier pas pour remédier à cette situation. Il faudrait ensuite réaliser une bibliographie des recherches folkloriques saxonnes et c'est à peine alors que serait mise en évidence l'étendue des préoccupations des Saxons dans ce domaine.

— *On connaît moins les recherches ethnographiques sur le folklore roumain dont les résultats sont publiés par des auteurs saxons de Roumanie. Dans une récente étude sur des formes très anciennes de culture populaire, Traian Herseni énumérait quelques études peu connues de cette catégorie. Ovidiu Bîrlea, dans* L'Histoire des études sur le folklore roumain (« Istoria folcloristicii românești »), *passe lui aussi en revue quelques ethnographes saxons. Du fait de leur connaissance directe des faits, leurs livres sont extrêmement intéressants. Quelles sont les réalisations les plus viables, les plus intéressantes du point de vue scientifique, dans cette catégorie d'ouvrages?*

— En vérité, les deux ouvrages cités font mention de quelques folkloristes saxons. Mais ils sont loin d'épuiser toutes les recherches saxonnes dans le domaine de l'ethnographie et du folklore roumains. Car, jusqu'à ce qu'on n'entreprenne des études personnelles et exhaustives sur ces contributions nous ne connaîtrons pas les vraies dimensions et la complexité des réalisations saxonnes dans les recherches sur l'ethnographie et le folklore roumains. Or, pour cela il faut aller directement aux sources. Une série de chroniques du XVe au XVIIIe siècles fournissent des détails extrêmement intéressants sur l'ethnographie et le folklore roumains (croyances, traditions, coutumes populaires). À rappeler les ouvrages inédits de Lorenz Weidenfelder (1693—1755) ainsi que ceux imprimés, d'Andreas Wolf (1741—1812), médecin à Sibiu, où on trouve une description de la Moldavie; à noter également le journal du maire de Mediaş, Michael Conrad von Heydendorff (1730—1821), où une chargée de recherches de Cluj-Napoca a puisé des informations sur les Roumains, mais il est étonnant que son attention n'y ait pas été attirée par la première description détaillée du festival d'ethnographie roumaine *Tergul Fetiloru*, du mont Găina.

— *Maints de ces livres d'ethnographie et de folklore, dûs à des Saxons de Transylvanie ont bénéficié d'une circulation notable dans le monde germanique, et quelques-unes des premières nouvelles sur l'ethnographie et le folklore roumains entrent dans la circulation scientifique européenne par l'intermédiaire de ces écrits. Que pouvez-vous nous dire de leur circulation à l'étranger, et du rôle de véhicule correct de la science qu'ils ont joué?*

— Michael Conrad a inauguré en fait une série de premières saxonnes dans le domaine de l'ethnographie et du folklore roumains. Lui font suite,

au siècle passé et puis au nôtre, de nombreux autres Saxons qui, empiriquement le plus souvent, et en autodidactes (car il n'y avait pas de cadre organisé pour ces disciplines) se penchent sur l'ethnographie et le folklore roumains par pure curiosité. Leurs observations sont du plus grand intérêt pour nous et ont le mérite d'avoir saisi l'authenticité, l'originalité et la complexité de l'ethnographie et du folklore roumains. Comme dans d'autres domaines, ces Saxons ont joué dans cette direction aussi le rôle « d'agents de presse », en faisant entrer leurs constatations dans la circulation européenne, et contribuant de la sorte et d'une façon décisive à l'impact du folklore roumain sur la conscience européenne. À cet égard encore, seule une bibliographie et une investigation approfondie pourrait mettre en évidence les vraies dimensions de ces apports à la diffusion de l'ethnographie et du folklore roumains en Europe.

— *Vous n'avez rien dit jusqu'à présent sur l'attitude des chercheurs saxons à l'égard de la langue roumaine. En tant que langue romane, elle a certainement attiré leur attention, car elle attestait la romanité du peuple roumain et prouvait sa continuité.*

— Je recommanderais aux linguistes une étude approfondie d'une série de manuscrits saxons du XVIIe et XVIIIe siècles, où on trouve des listes impressionnantes de mots roumains, de véritables glossaires, vocabulaires étymologiques, locutions et phrases entières composées par des érudits saxons afin de démontrer la latinité de la langue roumaine. Ils constituent par là de véritables monuments linguistiques du plus grand intérêt.

— *Nous avons surtout parlé des époques anciennes où l'attestation des réalités roumaines par les nationalités cohabitantes est extrêmement importante. Mais l'aspect moderne de la question nous intéresse également. Comment la littérature de langue allemande a-t-elle reflété les événements de l'histoire de la Roumanie moderne?*

— La littérature allemande contemporaine de Roumanie est la continuatrice en quelque sorte des belles traditions de ses devanciers. Pratiquement, de nos jours, il n'y a pas de création littéraire des Saxons ou des Souabes où les réalités roumaines ne soient pas présentes, celles du passé plus lointain ou plus récent, ou celles de nos jours mêmes. Les thèmes préférés de cette littérature sont les événements tourmentés de la quatrième décennie de notre siècle, la dernière guerre mondiale et les années de l'édification de la nouvelle société dans notre pays, avec ses problèmes multiples et complexes. Elle se rapproche donc par là de la littérature roumaine contemporaine dont on fait, par ailleurs, de nombreuses traductions en allemand (aux Editions Kriterion), surtout pour l'étranger car, personnellement, je pense qu'il n'y a pas de Saxon ou de Souabe qui ne préfère lire les romans d'Eugen Barbu, Marin Preda, Alexandru Ivasiuc ou Dumitru Radu Popescu dans l'original ! Cependant, à propos de roman, ils nous faut men-

tionner qu'à l'exception d'un seul romancier de langue allemande, très — et peut-être trop — fécond, la littérature allemande de notre pays ne cultive plus ce genre littéraire qui réclame une vaste imagination, une maîtrise, un maniement de la langue et des procédés artistiques appropriés que mes conationaux écrivains semblent avoir perdu, s'adonnant de préférence plutôt à la prose de petites dimensions. Pourtant, nous attendons avec confiance des continuateurs compétitifs et dignes d'un Oskar Walter Cisek ou d'un Erwin Wittstock.

— Quel a été à l'époque l'écho dans les écrits allemands de l'Union, en 1918, de la Transylvanie avec la Roumanie?

— La population allemande de notre pays n'a jamais cherché à constituer un Etat dans l'Etat. D'autre part, elle s'est manifestée par la plume, la parole et les actes en faveur de l'idéal politique et national de tous les Roumains, de sorte que le 1er décembre 1918, lors de l'accomplissement du processus d'unification politique des Roumains, les Allemands ont été les premiers parmi les nationalités cohabitantes à se déclarer en faveur de cet acte historique. À preuve, dans ce sens, les déclarations solennelles et officielles des Allemands du nord-est du pays, surtout celle des Saxons, du 8 janvier 1919, qui mériteraient d'être publiées car elles constituent de véritables professions de foi, pleines d'espoirs et de promesses plus ou moins nettement ou implicitement exprimés.

— La traduction en roumain de quelques-uns de ces textes serait — croyons-nous — au bénéfice de la science et éclairerait mieux les relations historiques entre Roumains et Allemands en Transylvanie. Un auteur tel que Stephan Ludwig Roth mérite toute notre attention, de même que d'autres penseurs et écrivains saxons. Nos maisons d'édition — que ce soient les Editions Scientifiques et Encyclopédiques ou Kriterion, Facla ou Dacia — peuvent mettre en circulation ce genre de sources et de textes soit en traduction soit en textes bilingues, suivant le cas. Quelle est votre opinion là-dessus?

— J'ai remis aux Éditions Scientifiques et Encyclopédiques un ample ouvrage consacré aux Saxons vus par les chroniqueurs roumains et aux informations sur les Roumains des chroniques saxonnes du XVe au XVIIIe siècles; à paraître prochainement à la même maison d'édition une histoire des Roumains — la première et la seule — écrite par un Saxon, Johann Filstich (1684—1743); les Éditions Kriterion vont publier sous peu les traductions en allemand de la *Chronique de Cantacuzino* et de *La vie de Constantin Brâncoveanu* dues à ce même traducteur très actif, un Saxon de Brașov, chez lequel on constatait une véritable « obsession roumaine ». Il existe également une solide monographie consacrée à Stephan Ludwig Roth, écrite en roumain par mon collègue Michael Kroner, ainsi qu'une édition bilingue de quelques écrits de ce même révolutionnaire, parue par les soins du

professeur Vasile Maciu et du professeur Carol Göllner et deux monographies concises sur Jean Honterus et Samuel Brukenthal (toutes les deux en roumain).

C'est un début plein de promesses et d'espoirs. Un début qui devra être continué, en premier lieu par l'élaboration de bibliographies et de répertoires, instruments indispensables, puis par des anthologies thématiques de textes historiques, littéraires, folkloriques, ethnographiques, d'histoire de l'art, etc. et de monographies. L'utilité et la nécessité de ces ouvrages pour la recherche scientifique sont évidentes. Je suis sûr que nous disposons de cadres doués, aptes pour ce travail ayant une formation professionnelle adéquate. Nous espérons que les maisons d'édition également témoigneront de la compréhension nécessaire comme l'ont fait, par exemple, du moins pour moi, les Éditions Scientifiques et Encyclopédiques et les Éditions Kriterion.

MIHAI UNGHEANU

L'Église Stavropoleos de Bucarest.
Le porche, détail de balustrade (XVIIIe siècle)

ANNIVERSAIRES

LA FORTUNE DE TOLSTOÏ EN ROUMANIE

« Le XIXe siècle n'eût-il produit que Darwin et Tolstoï, qu'il aurait le droit d'être considéré un pas en avant dans l'histoire de l'humanité », écrivait en 1892 Duiliu Zamfirescu dans une étude consacrée au grand écrivain russe, fruit des nombreuses lectures entreprises en été 1890 et qui comprenaient en dehors des romans *Guerre et Paix* et *Anna Karénine*, un bon nombre de nouvelles telles que *Les Cosaques*, *Récits de Sébastopol*, *La Mort d'Ivan Illitch*, etc. Duiliu Zamfirescu n'était pas à cette époque dans notre pays un admirateur isolé de l'œuvre de Tolstoï qu'il rêvait d'ailleurs de soumettre à un ample travail d'exégèse. Le romancier russe y était tenu en haute estime et ses romans y connaissaient une circulation intense, processus qui s'intégrait dans un autre plus ample, de diffusion des œuvres de Tolstoï sur le plan européen et même mondial et qui présentait par conséquent des points de contact avec l'audience de Tolstoï eu France ou en Allemagne, en Tchécoslovaquie ou en Bulgarie, s'en distinguant toutefois par des traits caractéristiques, spécifiques à la littérature et à la culture roumaines. Ces derniers sont du reste justement les plus pertinents, aussi bien pour définir le destin de l'œuvre de Tolstoï dans notre pays que pour relever certains traits caractéristiques du processus littéraire, de la vie culturelle de la Roumanie de cette époque et de celle qui allait suivre.

Les premiers contacts directs avec les écrits de Tolstoï par des traductions en roumain se situent dans notre pays au cours des dernières décennies du XIXe siècle dans le cadre d'un processus plus ample de diffusion intense de la littérature russe. Le lecteur roumain prend connaissance alors surtout avec la prestigieuse œuvre romanesque russe de l'époque représentée par des écrivains tels que Tourguéniev, Dostoïevsky, Tolstoï ou Gogol. « C'est sous le signe des *Récits d'un chasseur*, de *Guerre et Paix* et des *Souvenirs de la Maison des Morts*, que sentiront et même que penseront deux générations qui se sont rapidement succédées, chacune avec sa physionomie »[1], constata Nicolae Iorga.

C'est ainsi qu'en 1885, la revue « *Contemporanul* » de Jassy, d'orientation progressiste très nette, publie le récit *Trois morts*, suivi de nombreux contes populaires alternant avec la nouvelle *Les Cosaques* (1886) et les romans *La Sonate à Kreutzer* (1890), *Résurrection* (1899) etc. Cette première étape de la diffusion de l'œuvre de l'écrivain russe en Roumanie coïncide avec la période tellement contradictoire de la biographie de Tolstoï succédant à sa crise spirituelle, lorsque le philosophe de l'humilité et de la non-opposition

---

[1] Nicolae Iorga, *Histoire de la littérature roumaine contemporaine* (« Istoria literaturii româneşti contemporane »), Buc. 1934, vol. I, p. 326.

DIMITRIE PACIUREA: L. N. Tolstoï

au mal tend à faire concurrence et même à éclipser le romancier — ce qui ne réussit d'ailleurs que de manière passagère et seulement dans certains pays et dans la conscience d'un certain public. Coïncidence chronologique qui n'est cependant pas sans laisser des traces, comme en témoignent ces quelques paroles de G. Ibrăileanu, dans l'article publié à la mort de l'écrivain russe: « Le romancier Tolstoï n'a pas été un contemporain de notre génération. C'est le réformateur social qui a été notre contemporain ». Et encore: « Ses grands romans ont pénétré dans notre pays... juste au moment où Tolstoï anathémisait ses propres œuvres. Cependant il est certain que le bruit que faisait le réformateur et l'apôtre ont énormément contribué à la diffusion de l'œuvre littéraire qu'il reniait. »[2]

En effet, ce sont en premier lieu les écrits qui illustrent l'étape tardive de création de l'écrivain russe, celle qui suit la crise spirituelle, qui connaissent d'abord une large diffusion. De nombreux contes populaires, tels que *l'Or, Le Cierge, Combien il faut de terre à un homme, Le Serviteur du diable, De quoi vivent les hommes*, etc. paraissent dans des traductions répétées, sont publiées dans des journaux, des revues ou des volumes, dans les collections

[2] G. Ibrăileanu, *Tolstoï*, Viața Românească, 1910, no 11, p. 292

populaires, ou encore sont transposées, adaptées pour devenir plus accessibles à tous. De toutes façons leur diffusion prend une ampleur véritablement exceptionnelle, à laquelle il nous faudrait encore ajouter le fait que les traductions s'effectuent avec une promptitude remarquable, suivant de près la publication des écrits respectifs en Russie. Toutefois, les traducteurs s'attaquent en égale mesure à d'autres œuvres illustrant l'étape qui suit la crise spirituelle et qui portent l'empreinte des contradictions qui lui sont spécifiques. Un intérêt particulier, étant donné son caractère paradoxal, a été éveillé par *la Sonate à Kreutzer* qui a connu cinq traductions indépendantes à la fin du XIXe siècle et au début du XXe, suscitant de nombreux commentaires critiques, parmi lesquels, celui de Dobrogeanu-Gherea, dans l'article *La cause du pessimisme dans la littérature et dans la vie* (1891). Non moins intense a été l'écho provoqué par le roman *Résurrection*, traduit peu après sa publication en Russie[3], repris ensuite dans quatre autres traductions dans les années suivantes. Pour compléter le tableau de ces premières prises de contact de la Roumanie avec l'œuvre de Tolstoï il nous faudrait encore mentionner d'autres traductions parues au cours de la même période, telles que *la Mort d'Ivan Illitch* (1905), *Korneï Vasiliev* (1906), *Céleste et terrestre* (1909), *Pourquoi ?* (1909), etc. De cette manière, comme l'observait finement G. Ibrăileanu, le processus de connaissance de l'œuvre de L. N. Tolstoi a suivi en Roumanie une trajectoire inverse de l'ordre chronologique naturel. Le public roumain commence par se familiariser avec les écrits tardifs, donc contemporains comme période d'apparition et profondément caractéristiques pour l'évolution de Tolstoï à l'époque où le romancier était doublé du doctrinaire philosophe et moraliste et ce n'est qu'ensuite qu'il prend connaissance des œuvres de jeunesse et des grands romans. Ultérieurement, principalement dans l'entre-deux-guerres, l'équilibre nécessaire se réalise, déterminé par la valeur artistique de ces œuvres: *Guerre et Paix*, *Anna Karénine*, des nouvelles comme *la Mort d'Ivan Illitch*, *les Cosaques*, *Récits de Sébastopol*, etc. polarisent nettement l'intérêt des lecteurs tandis que les écrits manifestement tendancieux dans le sens tolstoïen du terme (les contes populaires, *la Sonate à Kreutzer*, etc.) passent au second plan. Malgré les déficiences des traductions de cette époque, les écrits de Tolstoï et surtout les romans *Guerre et Paix*, *Anna Karénine* et *Résurrection* étaient souvent réédités, même en plusieurs traductions. A l'occasion du centenaire de la naissance de Tolstoï, par exemple en 1828, deux versions différentes du roman *Anna Karénine* ont été publiées et les romans *Guerre et Paix* et *Résurrection* ont été réimprimés. Dans l'entre-deux-guerres *Guerre et Paix* a été réédité cinq fois, *Anna Karénine* trois fois, *Résurrection* deux fois.

Cette évolution caractéristique pour le destin de Tolstoi en Roumanie est en même temps un trait qui différencie sa fortune en Roumanie de celle que l'œuvre de l'écrivain russe a connu dans certains pays occidentaux

[3] En Russie, les premiers chapitres du roman ont été publiés le 13 mars 1899 dans la revue « *Niva* », et c'est le 24 mars de la même année que le journal « *Epoca* » en commença la publication en traduction roumaine.

comme la France ou l'Allemagne, où a prédominé la concordance chronologique de la publication des traductions avec celle des œuvres originales. D'autre part, la priorité de la parution en français des grands romans *Guerre et Paix* et *Anna Karénine* a facilité au public intellectuel de Roumanie l'accès à ces œuvres, principalement aux écrivains qui ont pu en prendre connaissance bien avant qu'elles ne fussent traduits en roumain, ce qui ne saurait être ni éludé ni ignoré. Car s'il est vrai qu'il nous faut tenir compte de l'accès du grand public, qui ne peut lire que dans sa langue maternelle lorsque nous cherchons à établir l'ampleur réelle de la diffusion de certaines œuvres des littératures étrangères, il n'en est pas moins vrai que dans l'ordre qualitatif un rôle important revient à la connaissance de ces œuvres par les consciences élevées, en premier lieu celles des écrivains, des gens de lettres. Aussi, quand nous parlons de la diffusion des écrits de Tolstoï en français nous ne saurions nier l'importance de l'écho qu'elles ont eu dans la conscience d'un Anatole France ou d'un Romain Rolland. De même l'attitude à l'égard du romancier russe de Thomas Mann ou celle de John Galsworthy constituent des chapitres du plus grand intérêt pour l'histoire de la fortune de Tolstoï en Allemagne et en Angleterre. L'argument vaut également pour la culture roumaine. En ce sens, il nous faut mentionner que la première tentative de traduction de *Guerre et Paix* (1909) est due à Liviu Rebreanu et constitue un exercice de jeunesse, une mise à l'épreuve de sa plume pour celui qui inscrira plus tard une page brillante dans l'histoire du roman roumain. De même que nous ne pouvons manquer de relever l'admiration constante et enthousiaste de Duiliu Zamfirescu pour l'écrivain russe. Cette admiration de notre romancier nous vaut une étude substantielle sur Tolstoï, publiée dans les « *Convorbiri literare* » (1892), et un article, écrit à l'occasion du jubilé de 1908 et largement diffusé par la presse roumaine. Des mentions de lectures des œuvres de Tolstoï se trouvent aussi à maintes reprises dans la correspondance de Duiliu Zamfirescu. D'ailleurs le cycle des Comăneşteanu de ce dernier est peut-être né, en partie, d'un noble désir d'émulation avec le romancier russe. Le critique Mihail Dragomirescu notait entre autres que Duiliu Zamfirescu n'était pas seulement un grand admirateur de Tolstoï mais également un esprit pénétré de l'œuvre de ce géant de la littérature, à tel point que nombre de ses romans tels que *La Vie à la campagne* (« Viaţa la ţară») et *En guerre* (« In război »), sont nées directement de l'enthousiasme pour l'œuvre de Tolstoï.[4] L'opinion du critique est en parfaite concordance avec les propres témoignages du romancier qui s'est senti attiré dans les romans de Tolstoï par l'« étendue de la composition », par cette « immense image de l'humanité », « admirable miroir du monde », ce qui l'a d'ailleurs incité lui aussi à écrire un roman de type tolstoïen. « Je me suis mille fois demandé, reconnaît Duiliu Zamfirescu dans une lettre de 1897 — s'il convenait que je tente une telle œuvre, après que Tolstoï eut fait *La Guerre et la Paix*, et je me suis répondu que tout dépendait de la valeur et de l'originalité de ce que je faisais. Si mon

[4] « Duiliu Zamfirescu prosateur », « *Convorbiri critice* », 1910, no 8, p. 472.

roman ne ressemble en rien à celui du romancier russe, la question est résolue d'elle-même. De toute façon, on ne peut pas abandonner pour un tel motif une idée qui vous domine fortement... » Dès le premier roman de Duiliu Zamfirescu, *Nouveau monde, ancien monde* (« Lume nouă, lume veche ») on décèle des échos des idées de Tolstoï, que l'écrivain mettait en application à l'école de Iasnaia-Poliana. Dans *la Vie à la campagne* nous pouvons trouver certains parallélismes de situation avec *Anna Karénine* dans les relations de Matei Damian avec les paysans, l'attitude de celui-ci et du vieux Dinu Murguleţ à l'égard de la question paysanne, et leurs conceptions patriarcales concernant la mission des boyards dans le déroulement du processus historique et dans le destin de leur patrie. De même, le personnage central lui-même, Matei Damian, peut être mis en regard du type tolstoïen du chercheur de vérité, Konstantin Levin. Bien que dans le roman *En guerre* il soit également possible de trouver des situations et des moments rappelant certaines pages de *Guerre et Paix* (la mort de Mihai Comăneşteanu et celle d'Andrei Bolconski, la figure d'Anna Villara et celle de Natasha Rostova), dans l'essentiel, — la représentation de la guerre et le rapport entre les masses et la personnalité — la position de l'écrivain roumain diffère totalement de celle du romancier russe. La guerre est, dans l'esprit de Duiliu Zamfirescu, une école de la volonté et une nécessité dans l'histoire des peuples, elle est vue plutôt comme un spectacle d'actes de bravoure individuelle des officiers, représentants de la classe des boyards, les soldats étant présentés comme une masse amorphe, non individualisée. Notre romancier demeure cependant fidèle à la tradition tolstoïenne dans la représentation véridique, réaliste des scènes de combat, avec leur dynamique, leur mouvement (l'assaut de Griviţa, au cours de la guerre pour l'indépendance de 1877, par exemple).

Le sentiment d'admiration ressenti par Duiliu Zamfirescu pour l'œuvre de Tolstoï a été partagé par d'autres écrivains roumains, ses contemporains, ou des générations suivantes. Nous pourrions nommer en premier lieu Mihaïl Sadoveanu et invoquer son témoignage bien connu: « J'ai lu avidement, en ces années de première jeunesse, les œuvres de Tolstoï, celles de Gogol, Dostoïevsky et Tourguéniev... » Et l'écrivain roumain précise que « *Guerre et Paix, Anna Karénine, la Sonate à Kreutzer*, certains récits du grand Tolstoï, ses souvenirs, ses contes populaires, son tragique crépuscule furent, pourrais-je dire, des épisodes de ma propre vie... »[5] Mihaïl Sadoveanu a surtout ressenti une communion spirituelle avec les héros de l'écrivain russe, avec cet univers humain unique et inégalable qu'est l'univers humain tolstoïen. Ceci l'a déterminé d'ailleurs, à la mort de l'écrivain russe, d'écrire un nécrologue d'une grande vibration émotionnelle. « Pour moi... il n'est pas mort. Mon ami, auprès duquel j'ai vu tant de gens et d'événements, vit. Il est jeune aussi longtemps que mon âme sera jeune. Je l'ai à mes côtés quand je veux, tant de circonstances extraordinaires reparaissent, et nous retrouvons auprès de nous la même merveilleuse Natacha, la même

[5] M. Sadoveanu, *Évocations*, Buc., ESPLA, p. 183.

Anna Karénine... et tous ceux qui m'ont donné la sensation multiple de la vie infinie. Les écrivains sont les meilleurs de nos amis. Mon ami n'est pas mort ! »

La communion spirituelle avec l'écrivain russe n'est pas demeurée sans échos dans le développement de l'œuvre de Mihaïl Sadoveanu, surtout au début de son activité. D'autres délimitations thématiques pourraient servir à relever la présence de ces échos. Il faudrait nous rapporter en premier lieu à telles variantes des contes populaires que l'on retrouve dans l'œuvre de Mihaïl Sadoveanu qui nous rappellent les paraboles de L. N. Tolstoï, ou ses récits qui évoquent des moments de la guerre de 1877 *(Récits de guerre)* et où la technique de la narration, la composition des scènes de combat attestent la connaissance et l'application de certains procédés tolstoïens qui servent à la réalisation d'images réalistes profondément véridiques, toile de fond pour la grandeur de l'héroïsme modeste, sans parade, du paysan.

Mihaïl Sadoveanu se place auprès de Tolstoï par la vérité avec laquelle il décrit le monde du village, la vie des hommes de la campagne. Tissées de lumière et d'ombre, de force et de faiblesse, pleines de vie, les figures des paysans se distinguent chez le grand classique russe par une authenticité sans pareils. Comme l'écrivain russe, Mihaïl Sadoveanu n'a pas craint de présenter les aspects sombres de la vie du peuple (ivrognerie, brutalité, ignorance, préjugés) et il les a tous montrés résultant des injustices de la vie d'oppression et d'exploitation du paysan, de la pauvreté à laquelle il était condamné *(Ion Ursu, Petrea l'Étranger, Un cheval et un homme*—«Un cal şi-un om», etc.) En peignant l'exploitation impitoyable à laquelle le paysan était soumis, Sadoveanu a montré toute la colère, toute la haine qui bouillonnait dans l'âme de l'homme du peuple *(La forêt* — «Codrul», *Le Voleur* etc.). C'est du point de vue des paysans opprimés que Sadoveanu a considéré la vie des boyards exploiteurs, ce qui lui a permis, de même qu'à Tolstoï, de dévoiler l'antagonisme implacable entre les deux classes. Le paysan habitué à voir dans le boyard un ennemi, manifeste sa méfiance à l'égard de toute proposition de ce dernier, même de celles qui sont pour son bien *(La méfiance*—« Neîncrederea », *Routes enchevêtrées* —« Pe drumuri încurcate ») comme le font aussi les paysans de la *Matinée d'un pomeschnik* (propriétaire). C'est en se plaçant sur une position paysanne que Mihaïl Sadoveanu condamne, de même que L. N. Tolstoï, la classe exploitatrice et les institutions à l'aide desquelles celle-ci a servi le peuple. Rappelons-nous, par exemple, le réquisitoire prononcé dans la nouvelle *Petrea l'Étranger* par des forçats, et qu'on peut rapprocher des accusations portées à la justice dans *Résurrection.*» Un procureur qui a joué toute la nuit aux cartes et a fait ripaille — dit l'ancien instituteur Florea — pèse ton âme, te fouille des yeux et de la parole; des gens qui ne comprennent rien et dorment tout le temps, parlent des dangers qui menacent l'humanité, s'entendent pour donner un exemple éclatant et te condamnent... à vingt ans de bagne. Le soir venu, le procureur, la conscience tranquille, va retrouver ses ripailles et ses cartes... » On retrouve aussi des éléments d'affinité avec la position et la manière de

l'écrivain russe dans la manière dont Mihaïl Sadoveanu présente les figures de gens du peuple, relevant leur richesse spirituelle, leurs possibilités morales, leur pureté, qui prennent leur source dans des raisons existentielles éthiques, de leur rapport avec la nature, avec la terre (*Un homme solitaire*—« Om singuratic », *Le premier* — « Cel dintîi »), etc.

La personnalité polyvalente de L. N. Tolstoï a capté l'intérêt des écrivains et des lecteurs roumains sur des plans variés. La circulation de ses œuvres a été constamment accompagnée de confrontations polémiques. Les commentateurs opposaient le plus souvent au romancier le philosophe et inversement, en fonction de leurs propres positions sociales et politiques. La presse de gauche, par exemple, rattachée au mouvement ouvrier de notre pays (ou des personnalités de cette orientation, telles que Dobrogeanu-Gherea) ont relevé en premier lieu la vigueur de la critique sociale qui résonne dans l'œuvre de Tolstoï. « Appartenant à la plus haute aristocratie, Tolstoï fait la guerre aux aristocrates et en général aux classes non-productrices de la société »[6], écrivait C. Dobrogeanu-Gherea. Le vigoureux réalisme de l'œuvre de Tolstoï les intéressait en égale mesure, et ils cherchaient à le pénétrer, à le déchiffrer. Le même Dobrogeanu-Gherea écrivait plein d'enthousiasme: « Et quand vous pensez aux centaines de personnes que l'artiste a maniées et avec lesquelles vous avez fait connaissance, quand vous pensez à tant de situations diverses, à tant de milliers de choses, chacune avec sa forme et son relief, quand vous pensez à toute la vie immense que l'artiste a éveillé devant vous — vous vous sentez alors pénétré devant le grand artiste créateur de ce sentiment de sacré que le croyant ressent devant son Dieu, devant le créateur du Monde. » C'est sur la même ligne que s'inscrivent aussi les commentaires de la presse de gauche de l'entre-deux-guerres (« *Cuvîntul liber* », « *Santier* », « *Ideia europeană* », « *Cuget liber* » etc.) ou des critiques militent sur des positions progressistes, proches de la lutte du prolétariat (Ion Pas, Gh. Dinu, etc.).

Un grand intérêt a été éveillé aussi par le sermon humanitariste, le maximalisme éthique de l'écrivain russe, par ses quêtes spirituelles, en dernière instance par sa doctrine même. Sur ce plan aussi on peut faire certaines distinctions, certaines précisions de nuance. Ainsi, notre prosateur bien connu, Gala Galaction, qui situait Tolstoï « parmi les génies de l'humanité, parmi les grands fleuves de beauté, de charme littéraire et d'humanité qui abreuve nos cœurs », manifestait, selon l'exemple de l'écrivain russe, une attraction particulière pour la prose de débats éthiques, de prédication à nuances religieuses du bien et de la justice (*Roxana, Le Docteur Typhon*). C'est probablement ce qui déterminait aussi le critique Pompiliu Constantinescu à le traiter de « moraliste et propagandiste chrétien » et à voir dans son évolution « quelque chose qui ressemble au destin du grand romancier Tolstoï. » Mais les romans de Gala Galaction, comme ceux de Tolstoï d'ailleurs ne sont jamais dépourvus d'un message social, d'un plaidoyer ardent en

[6] *Études critiques* (« Studii critice »), v. III, IVe éd., p. 115.

faveur des pauvres et des opprimés, ce qui les exclut dès l'abord de la catégorie des œuvres de « l'art pour l'art ». Nous ne leur trouvons pas non plus de point de contact avec les absolutisations du doctrinaire et philosophe Tolstoi qui poursuivait la minimalisation de l'écrivain, du grand romancier réaliste, critique vigoureux de la société.

Pour la plupart de ses lecteurs et admirateurs du monde entier, L.N. Tolstoï est en premier lieu et par excellence le romancier, le créateur inégalable d'amples fresques, de personnages vivants, de tableaux sociaux et historiques inoubliables. Le nom de Tolstoï s'associe au renouvellement du roman de l'espèce romanesque, à la réalisation d'œuvres complexes et de grande étendue dans le temps et l'espace, qui impliquent la résolution de problèmes compliqués de composition. « Aspirer à créer des caractères, une atmosphère, la vie même comme dans *Guerre et Paix* et *Anna Karénine* constitue, à mon avis, l'idéal le plus légitime pour un romancier, mais malheureusement aussi le moins réalisable », disait Cezar Petrescu lorsqu'il travaillait à son roman-fresque *1907*. L'écrivain roumain a affirmé à maintes reprises son admiration pour le roman *Guerre et Paix*, «le sommet le plus élevé de tous les romans de tous les temps et de tous les pays ». Ce sentiment l'a guidé plus d'une fois dans la création de son œuvre, mais surtout lors de l'élaboration du roman *Intunecare* (« Assombrissement ») qui se rapproche par sa conception artistique et par sa facture, par certains personnages et même par sa problématique, de l'épopée tolstoïenne.

Liviu Rebreanu, lui aussi, a été un adepte de la formule tolstoïenne du roman. « Je n'oublierai jamais la première lecture de *Guerre et Paix*. C'est ce que j'aime le plus de Tolstoï. . . » Les tableaux denses et amples de vie populaire à l'architecture savante, les fresques historiques de la *Révolte* et de *Ion* se situent dans la série du roman contemporain qui revendique la paternité de Tolstoi. Nous pouvons encore trouver des affinités avec l'écrivain russe sur le plan typologique, surtout pour ce qui est des gens du peuple.

Le destin de l'œuvre de Tolstoi en Roumanie s'est toujours inscrit sous le signe ascendant d'une popularité croissante, d'une diffusion de plus en plus large. Dans les dernières décennies, après 1944, nombre de traductions nouvelles ont été publiées. En fait, toute l'œuvre de Tolstoï a été traduite à nouveau, les nouvelles versions remplaçant les anciennes, souvent inexactes et défectueuses par plus d'un aspect. Des signatures d'écrivains et de traducteurs de prestige tels que Mihaïl Sadoveanu, Cezar Petrescu, Ștefana Velisar-Teodorescu, Alexandru Philippide, Valeria Sadoveanu, etc. sont la meilleure garantie pour le haut niveau artistique de ces traductions. Ce n'est qu'au cours de ces dernières années que la voix de l'écrivain russe a résonné avec son vrai timbre, que son verbe a brillé dans toute son originalité, avec toutes ses valeurs musicales et son riche jeu de couleurs. Le lecteur roumain peut dire aujourd'hui qu'il connaît véritablement Tolstoï et il peut apprécier son talent, son art. Il peut apprécier le grand réaliste et goûter son art inégalable de créer les êtres et la vie. Et les paroles écrites par Ibrăileanu, hommage d'admiration et l'un des plus beaux éloges jamais adressés à Tolstoï acquièrent maintenant leur pleine valeur: « Y a-t-il au

long des siècles un poète plus grand que ce Léon Tolstoï? L'aspiration au ciel de Dante, la poésie tragique de l'éphémérité des choses humaines de Shakespeare, la fraternité par le génie avec toute l'existence de Gœthe n'ont pas plus de valeur que cette création superbe, immense, riche et calme comme la germination du blé dans les champs et comme l'éternité, plus vivante que la vie. »

TATIANA NICOLESCU

Symposium Lev Tolstoï à Bucarest

Du 17 au 19 novembre 1978 se sont déroulés à Bucarest, sous les auspices de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques, de l'Union des Ecrivains, de la Société des Sciences philologiques et de l'Association des Slavistes de la R. S. de Roumanie, les travaux du Symposium *Lev Nicolaévitch Tolstoï*, manifestation de grande ampleur à l'occasion du cent cinquantième anniversaire de la naissance du célèbre écrivain. Parmi les communications présentées au cours de ce symposium, mentionnons celles de Ion Ianoşi *(Tolstoï — homme, artiste penseur)*, Tatiana Nicolescu *(Tolstoï en Roumanie)*, Nikolaï Gheï, professeur à l'Université «Lomonosov» de Moscou *(Tolstoï et les romanciers réalistes du XXe siècle)*, Leon Levițchi *(Tolstoï et Shakespeare)*, Mihai Novicov *(Tolstoï et les mutations littéraires au XXe siècle)*, Ileana Berlogea *(La dramaturgie tolstoïenne sur les scènes roumaines)*, Adriana Mitescu *(Valeurs poétiques dans le style de la prose de Tolstoï)*, Leonida Teodorescu *(Le concept d'équilibre dans les romans de Tolstoï)* et Nicolae Balotă *(Commentaires en marge du « Journal » de Tolstoï)*.

UN MESSAGE DE LA JEUNESSE

— Chère *Cătălina Buzoianu*, il vous faut admettre que, pour vous, cette année a été une «bonne année ». Les deux festivals auxquels vous avez participé — l'un national, l'autre international — vous ont valu par les prix, les éloges de la critique et le succès public, une consécration bien méritée. Ce fut d'abord au printemps le Festival de théâtre contemporain de Braşov, l'hospitalière ville roumaine de montagne. Vous y avez réussi, passez-moi le jeu de mots, un véritable « coup de théâtre » avec *l'Effet des rayons gamma sur les anémones*, de Paul Zindel, spectacle présenté par le Petit Théâtre de Bucarest dans votre mise en scène: pas moins de quatre prix (pour le meilleur spectacle présenté au concours, pour la mise en scène, prix spécial du jury accordé à l'actrice Olga Tudorache et prix de début à la jeune étudiante Rodica Negrea). Peu après vous avez été invitée en Grande-Bretagne au 23e Festival de théâtre estudiantin. Vous n'y êtes pas allée les mains vides. Vous avez emporté dans la patrie de Shakespeare une pièce de Shakespeare; et non une pièce quelconque, mais bien *Roméo et Juliette !*

— Je reconnais volontiers qu'il y avait quelque courage de notre part pour jouer à Durham, devant les spectateurs anglais, une pièce aussi familière au public du pays du grand Will.

— Ce fut un examen que, de l'avis de beaucoup de gens, vous avez bien passé, pour ne pas dire avec brio, car vous en avez rapporté le prix spécial du jury, objet de tant d'espoirs et de vœux. Trophée qui remplit de joie le cœur de tous les fervents du monde de Thalie !

— Le trophée dont vous parlez ne m'appartient pas en entier; il est vrai que j'ai assuré la mise en scène de ce spectacle, mais il a été entièrement joué par les étudiants des dernières années des classes d'art dramatique de l'Institut d'art théâtral et cinématographique « Ion Luca Caragiale » de Bucarest. *Roméo et Juliette* avait d'ailleurs figuré pendant la dernière saison au répertoire du Studio de théâtre de l'Institut. Dans ce spectacle, présenté à plusieurs reprises devant le public bucarestois, nous avions investi beaucoup d'efforts et d'espoirs. D'où notre satisfaction de voir qu'un public étranger, anglais en l'espèce, et particulièrement exigeant, ait apprécié notre travail, le prix spécial du jury venant confirmer cette appréciation.

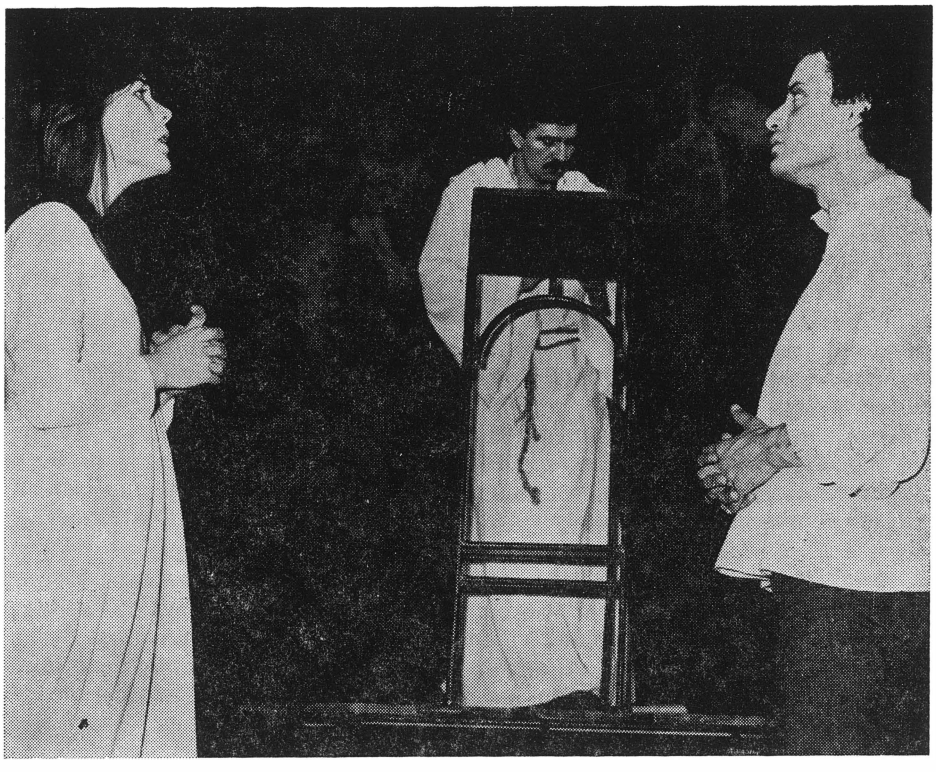
— Les chroniques qui commentèrent la manifestation de Durham City attestent la qualité du spectacle. Voilà, par exemple, ce que l'on peut lire dans la revue « *The Stage* », sous la signature de Clive Wolfe, directeur du festival: « Ceux qui n'ont pas vu *Roméo et Juliette* ont manqué l'une des

productions les plus extraordinaires qu'on puisse imaginer. » Car, ajoute le prestigieux critique, « l'acuité déchirante de la scène de la nuit de noces, le caractère vraiment somptueux du bal chez les Capulets, la simplicité magique de l'évocation de l'intérieur du caveau, le naturel du duel, la ferveur juvénile de Juliette, le brillant jeu d'ensemble tout le long du spectacle, la merveilleuse utilisation de la musique, la remarquable beauté théâtrale de l'expérimentation sont inoubliables ». Et encore: « Pourquoi de semblables sommets de virtuosité d'un ensemble plein d'abnégation sont-ils au-dessus des possibilités de nos propres écoles de théâtre? »

— Il est en effet flatteur de lire de telles appréciations. Je crois cependant que le bel accueil fait à la version scénique roumaine de la célèbre pièce shakespearienne n'est que la confirmation du haut niveau qualitatif, reconnu sur le plan international, du théâtre roumain; et du fait que les jeunes générations se considèrent engagées à continuer ces traditions. Ce qui, je le reconnais, n'est pas facile...

— Au fait, qu'a-t-il eu de tellement remarquable votre spectacle, puisque le même Clive Wolfe note que vous avez été applaudis vingt minutes d'affilée et que « le spectacle a mis debout le public tout entier, en une véritable orgie d'enthousiasme et d'acclamations » !

— La lecture adoptée pour la mise en scène est la suivante: *Roméo et Juliette* est un essai sur l'amour, sur cet instant unique de l'adolescence, parfait dans son harmonie, instant qui se veut éternel, en une extraordinaire aspiration à ne pas être par le devenir soumis à la dégradation. Cette pièce qui présente une fragile et pourtant immense espérance figée dans le temps me semble être profondément humaine. N'oublions pas que Roméo et Juliette sont deux enfants lâchés dans un monde où le premier mot qu'on leur apprend est le mot « haine ». Au-dessus de l'aveugle et venimeuse querelle de groupe veille le duc qui, sous les traits d'un prince de la Renaissance de type machiavélique (ou de tyran antique, ou de dictateur...), vise par tous les moyens à affermir son pouvoir dans la cité. Sur un plan qui se veut supérieur au plan politique, le moine Lorenzo s'institue démiurge; il croit détenir la parfaite intelligence des lois universelles et pouvoir les interpréter à sa guise, en manœuvrant, en fait, les destins des humains. Eh bien, dans ce jeu de la vie et de la mort, pris entre l'implacable mécanisme universel et l'impitoyable, le cynique jeu politique, Lorenzo perd, et ses grandes certitudes deviennent des questions sans réponse. « Amour né de la haine » répètent, comme un leitmotiv du spectacle, les jeunes qui, l'un après l'autre, périssent dévorés par cette infernale machine de la mort, en une série qui se referme inexorablement... Il est intéressant de remarquer qu'en dépit du fait que ce sacrifice qu'on dirait rituel ne cesse pas depuis des siècles, le cri éternellement vivant de la pureté, suprême libération de l'homme par l'accomplissement de l'amour, reste, chez Shakespeare, inégalable.



Roméo et Juliette de Shakespeare, dans l'interprétation des étudiants de l'Institut d'art théâtral de Bucarest. Mise en scène: Cătălina Buzoianu

— Cette « proposition de lecture » ne pouvait manquer d'être remarquée à Durham; le pathétique accent juvénile du spectacle procure, en effet, un sentiment tonique, de fraîcheur, de contemporanéité.

— N'oublions tout de même pas que ce « commentaire » — actuel, comme vous le suggériez — était en quelque sorte naturel: tous les interprètes (les meilleurs de l'Institut) sont jeunes, ayant presque l'âge des personnages imaginés par Shakespeare, et, de plus, un remarquable esprit de solidarité, d'équipe; ils étaient venus avec une vision « de l'intérieur » et pour cette raison ont été convaincants. C'est d'ailleurs ce qu'ont également remarqué les participants à une table ronde parmi lesquels se trouvaient des critiques de théâtre connus tels que J.W. Lambert du « *Sunday Times* », Martin Jenkins, commentateur à la B.B.C, Kenneth Pearson.

— On trouve également des commentaires sur le spectacle roumain dans « *Plays and Players* », revue qui jouit d'un prestige mondial en matière

de théâtre, sous la signature de Noel Witts: « Les étudiants-acteurs de l'institut bucarestois de théâtre nous ont présenté une superbe adaptation ou transposition en style de comédie de la pièce *Roméo et Juliette*, pleine de vitalité et d'inventions. Avec un texte d'où 30 pour cent avaient été coupés . . . »

— . . . Un instant, s'il vous plaît; nos étudiants ont pu suppléer aux amputations du texte (imposées par des nécessités de montage) par des répliques de compérage prononcées en anglais.

— Enchaînons, donc: « Avec 30 pour cent du texte retranchés, avec un minimum d'accessoires, un peu de musique de fond et une troupe d'un remarquable talent, cette représentation nous a donné une vision authentique de la pièce, considérée avec les yeux de l'Europe de l'Est de l'an 1978, une vision des puissants conflits du drame sur la toile de fond sardonique et parfois grotesque de l'action de l'Eglise et de l'Etat, cadre dans lequel l'émouvante histoire d'amour connaît un bref moment d'épanouissement. C'est pour ces raisons que le groupe a été longuement ovationné . . . »

— Groupe dont faisaient partie Adrian Pintea (Roméo), Mariana Buruiană (Juliette), Mirela Gorea, Dinu Manolache, Răzvan Vasilescu, Adriana Trandafir, Ion Colan, Valentin Teodosiu, Micaela Caracaş, Şerban Ionescu, Florin Călinescu et autres jeunes espoirs. À propos de Shakespeare: je ne suis bien entendu pas le seul à remarquer la consistance du répertoire du Studio de théâtre de l'Institut. Shakespeare est, après tout, seulement l'un des auteurs les plus joués, les plus aimés.

— En tant que chargé de cours à l'Institut d'art théâtral et cinématographique, c'est là une question qui me préoccupe. Rien qu'au cours de la dernière saison on a joué sur cette scène Ibsen et Brecht, Musset et Sartre, Tennessee Williams et Dumas, mais aussi des auteurs roumains appréciés (D.R. Popescu, Laurenţiu Fulga). Un vaste répertoire, comme vous le voyez, permettant une sérieuse vérification des possibilités de chaque jeune qui demain deviendra (ou ne deviendra pas) l'Acteur. Une bonne occasion offerte à nos étudiants (acteurs, metteurs en scène) de s'exprimer, de chercher, de former leur personnalité artistique. En guise d'appréciation globale, je remarquerai l'intégration de leur vision dans la tradition de notre école d'interprétation et de mise en scène, mais aussi leur ouverture vers les expériences les plus audacieuses. C'est une raison de satisfaction pour nous autres, enseignants, de remarquer l'esprit compétitif, jeune, vital, qui fait augurer que l'avenir du théâtre roumain se trouve en bonnes mains . . .

— Vous faites d'ailleurs, vous-même, partie de l'une des jeunes promotions de serviteurs de Thalie les plus douées et sérieuses. C'est un plaisir pour moi de reproduire ici quelques lignes vous concernant, écrites par

un de nos bons metteurs en scène et professeur de l'Institut, Mihai Dimiu. Je le fais en guise de conclusion, car elles s'appliquent en quelque sorte à l'esprit de responsabilité qui caractérise les nouvelles générations: « En 1960, j'ai mis en scène à Baia Mare *l'Avare* de Molière, et j'y ai attribué le rôle d'Elise ou de Marianne, je ne m'en souviens plus très bien, à une jeune fille à figure d'adolescente, l'air toujours pensif. Elle était appliquée et j'aimais la voir répéter, mais plus agréables encore étaient les longues discussions qui suivaient les répétitions: elles témoignaient d'un intérêt essentiel pour le théâtre, inaccoutumé chez ceux de son âge, rare aussi chez des actrices à l'aspect aussi décoratif. Elle manifestait une énorme curiosité culturelle, une lucidité analytique et un enthousiasme toujours censuré par une tristesse foncière. Quelques années après, elle se décida, rompit avec une calme vie de famille, avec le commencement de notoriété qu'elle avait acquis à Timişoara et repartit à zéro. J'eus la joie de la compter parmi mes étudiants aux classes de mise en scène. Les examens et les années se sont succédés, Cătălina Buzoianu s'est imposée comme l'une des meilleures étudiantes, puis des succès dans notre pays et à l'étranger vinrent confirmer son don de la mise en scène. Elle s'avère aussi aujourd'hui comme l'un de nos enseignants les plus doués. Malgré les années qui se sont écoulées, ses préoccupations ont conservé leur fraîcheur et ses yeux, tout aussi curieux et jeunes, scrutent le théâtre dans ses profondeurs. »

VLADIMIR UDRESCU

❋ *Théâtre*

LA TRAGÉDIE ANTIQUE ET LE THÉÂTRE MODERN

Il faut compter parmi les manifestations théâtrales les plus intéressantes des derniers temps en Roumanie les « Soirées de théâtre antique » organisées à la fin du mois d'août sur le littoral de la Mer Noire à Constanţa, Histria, Mangalia, Adamclisi, lieux chargés de souvenirs et d'histoire, entre des vestiges de l'antiquité aux échos troublants et émouvants. Réunissant la parole à la musique et à la danse, bénéficiant du concours de chanteurs d'opéra, du chœur Madrigal, de compagnies théâtrales prestigieuses (Théâtre National de Bucarest, Théâtre de «Giuleşti», Théâtre « Ion Creangă », Théâtre d'Etat de Constanţa) et de plusieurs acteurs frais émoulus de l'Institut d'Art théâtral et cinématographique « I.L. Caragiale », les « Soirées de théâtre antique » se sont imposées comme un événement culturel de première grandeur.

Ces « Soirées » sont l'accomplissement de recherches et d'expériences plus anciennes qui se rattachent au théâtre en plein air des rivages du Pont Euxin, à l'interprétation moderne des tragédies antiques, à des remaniements et à des adaptations roumaines des mythes grecs, et constituent notre entrée dans le concert des spectacles déjà célèbres d'Épidaure, Taormina ou Delphes. Il était naturel que l'on joue principalement des pièces antiques: *les Atrides*, un collage de textes d'Eschyle, Sophocle et Euripide — dans les ruines de la cité d'Histria, *l'Andrienne* de Térence entre les murailles de l'ancienne Callatis (Mangalia), *Oedipe racheté* de Radu Stanca — adaptation roumaine du thème œdipien — sur le pavement de mosaïque de l'ancienne Tomis (aujourd'hui Constanţa), une suite d'interprétations d'*Électre* dans la « tombe » monumentale de Callatis. Dans tous ces cas, les spectateurs n'ont pas eu à faire à des reconstitutions archéologiques ou au respect académique pour ce que l'on considère généralement la signification et l'essence initiale des mythes, mais à une manière moderne et autochtone de les envisager. Les spectacles — aussi bien lorsqu'ils se fondaient sur les paroles des grands poètes d'autrefois que lorsqu'ils se présentaient en vêture contemporaine — ont tous porté, comme les structures géologiques, les insignes de la superposition dans le temps de visions et d'interprétations anciennes qui culminent avec celles de nos jours.

Dans *les Atrides*, par exemple, l'originalité du spectacle n'a pas consisté uniquement dans la suite des moments ou dans leur enchaînement mais

dans l'intégration organique, allant jusqu'à la fusion, de l'expression de la passion des héros grecs avec le cérémonial des vieilles coutumes populaires roumaines. Ce faisant, le jeune metteur en scène Silviu Purcărete a proposé un spectacle qui semblait être né du sol où il était joué: les satyres ont reçu des apparences qui venaient directement des processions traditionnelles de la « Chèvre »; le « Caloian » à la soif inextinguible a couvert les cris d'Agamemnon, et les lamentations funèbres des villages roumains ont accompagné l'effusion de sang.

C'est une vision qui a donné lieu, comme on pouvait s'y attendre, à de nombreux commentaires, qui allaient des appréciations les plus enthousiastes à des manifestations d'étonnement ou de doute; toutefois, la critique, à l'unanimité, a souligné l'audace du montage, le courage d'accompagner la parole pleine de sève des héros antiques du geste rituel de provenance folklorique, susceptible d'être mis en accord parfait avec la poésie dramatique.

Animés de pathos et d'élan romantique, d'une minutie d'historien et d'archiviste, d'une évidente inclination à en découvrir les sens philosophiques généralisateurs, ou intéressés par la vérité psychologique et la justification des réactions des héros de l'antiquité, les hommes de théâtre roumains ont abordé les tragédies grecques avec respect mais aussi avec hardiesse en leur donnant, dès les débuts du théâtre roumain moderne, des interprétations des plus variées. Les valeurs immortelles des mythes antiques, particulièrement les troublantes significations des tragédies grecques, ont pénétré dans la conscience du public par une double voie: par la représentation sur la scène de ces pièces ainsi que par la reprise et le traitement de leurs thèmes par des auteurs autochtones. Parfois les deux voies ont été concordantes, les mêmes idées étant relevées dans l'interprétation scénique et dans les pièces originales d'inspiration mythique; d'autres fois l'audace des réalisateurs a été plus grande; d'autres fois encore, l'esprit chercheur des poètes a découvert de nouvelles profondeurs philosophiques et humaines, ajoutant de nouveaux niveaux de substance et d'expérience à la longue carrière des archétypes mythiques.

Nous ne pouvons encore établir que des priorités d'ordre chronologique, que la présence des tragédies grecques sur la scène précédant de loin l'apparition des thèmes mythiques dans la dramaturgie roumaine, mais il est indéniable que cette dernière a abordé parfois des aspects ignorés ou insuffisamment mis en lumière dans l'interprétation scénique du théâtre grec ancien. Il est vrai que le texte, dans son immanence, se laisse plus facilement disséquer et analyser, tandis que le spectacle ne subsiste qu'à l'état d'impression; c'est peut-être pourquoi le sceau de l'originalité dans l'utilisation des thèmes mythiques est porté avec une plus grande certitude par les interprétations des poètes-dramaturges que par les visions des acteurs et metteurs en scène.

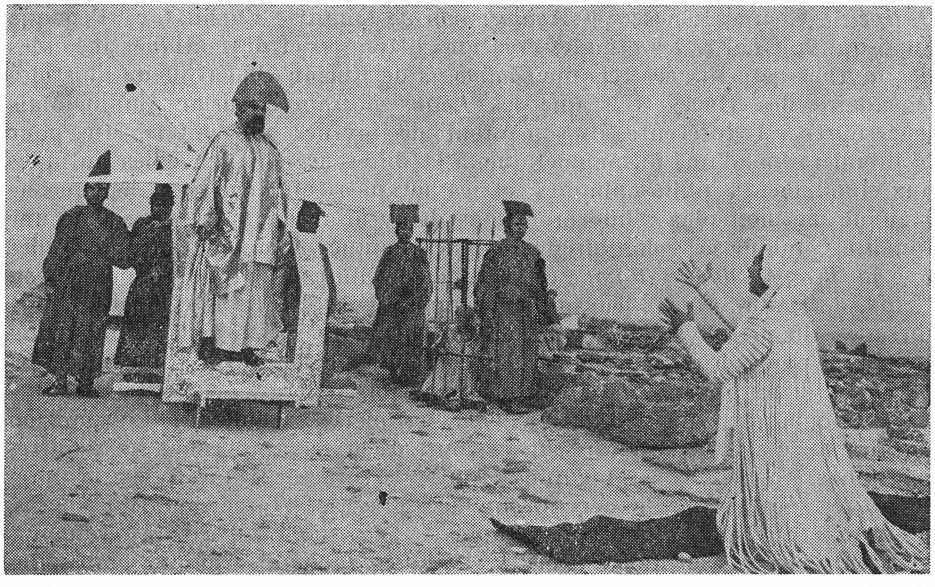
Et pourtant, pour rendre à César ce qui est à César, il faut dire que c'est aux feux de la rampe que le début s'est produit, en 1819, quand *Hécube* d'Euripide a été jouée à Bucarest par les élèves du collège «Saint Sava», premier spectacle donné en roumain dans la capitale de la Valachie.

Le choix a porté sur cette tragédie parce qu'elle permettait d'exprimer le pathos révolutionnaire qui animait ces jeunes gens; elle soulignait particulièrement l'exemple de force morale donné par Hécube que les chaînes de l'esclavage pas plus que les menaces n'empêchent d'être et de rester elle-même, de lutter même quand il n'y a plus d'espoir.

Par la suite, Euripide a été longtemps un favori du public roumain et c'est son œuvre qui a fourni la matière des premières traductions du théâtre antique en roumain. P. Ioannide, un bon connaisseur du grand tragique, donne en 1865 une nouvelle variante de l'*Hécube*, suivie d'*Hippolyte* (en 1866) puis d'*Iphigénie en Aulide* et *Iphigénie en Tauride* (en 1879). Au début de ce siècle, un autre traducteur, N. Bănescu, publie à Craiova une nouvelle version d'*Hécube* et d'*Iphigénie en Aulide* et Mihail Iorgulescu traduit *Alceste*, en 1916. Il est intéressant d'observer non seulement l'attention accordée par les traducteurs à ces héroïnes d'Euripide, les courageuses Hécube et Iphigénie,mais aussi leur constance à éviter Médée. Cette déconcertante héroïne, qui défend les droits de la femme mais qui est aussi orgueilleuse et inhumaine dans la vengeance, n'apparaît en version roumaine et sur nos scènes qu'à notre époque, bien mieux préparée que les précédentes à naviguer entre les contradictions.

Jouée pour la première fois le 18 mars 1890, avec dans le rôle principal le brillant acteur du Théâtre National de Bucarest, C. I. Nottara, *l'Oedipe roi* de Sophocle demeure un des spectacles de base de ce théâtre jusqu'après la première guerre mondiale. Pathétique et convainquant, l'interprète accentuait la fermeté d'âme du héros dans sa lutte contre les forces inconnues, en soulignant la dignité humaine, la soif de connaître la vérité. Le soin particulier accordé au costume, majestueux dans la ligne simple et élégante de l'époque de Périclès, en accord stylistique avec le décor aux colonnes doriques parfaitement équilibrées, contribuait à suggérer le triomphe de l'homme sur le destin. Il nous faut aussi associer les échos profonds dans le public roumain de ce grand spectacle, joué plusieurs décennies de suite, avec l'intérêt que lui a accordé Georges Enesco, l'auteur de l'opéra *Oedipe*, une de ses œuvres les plus puissantes. Le compositeur lui-même parle du fait que le destin d'Oedipe l'a préoccupé depuis le début du siècle, c'est-à-dire exactement l'époque où le grand Nottara interprétait brillamment ce rôle.

La fin du siècle passé voit les traductions des tragédies antiques se multiplier. En dehors des pièces d'Euripide, Edgar Aslan traduit *l'Oedipe roi* (1894); peu après, Mihail Dragomirescu donne une version *d'Antigone* (1896). Le début du siècle voit surtout un grand nombre de traductions des œuvres de Sophocle, parallèlement à leur représentation. Auprès *d'Oedipe roi*, le Théâtre National met en scène par exemple *Électre* (1909/1910). En 1911, grâce à un groupe d'artistes et d'écrivains enthousiastes, une page intéressante s'ajoute à l'action de revigoration du théâtre en plein air, par le montage de *l'Iphigénie en Aulide* d'Euripide dans la station de montagne de Sinaia, devant des tentes dressées parmi les sapins; l'été suivant, en 1912, les mêmes tentes, plus riches en ornements et couleurs, s'élevaient sur



Les Légendes des Atrides représentée dans les ruines de Histria (mise en scène: Silviu Purcărete. Théâtre d'Etat de Constanța)

les sables de Mamaia, parmi les pins et les broussailles, ayant la mer pour toile de fond.

Pendant l'entre-deux-guerres, la présence de la tragédie grecque sur la scène devient un élément de base du répertoire des théâtres nationaux, aussi bien à Bucarest que, plus encore, à Cluj où Zaharia Bârsan, brillant élève de C. I. Nottara, joue *Oedipe roi* en 1924, et où *Électre* est interprétée en 1928 par Olimpia Bârsan; une approche audacieuse des *Bacchantes* d'Euripide est réalisée en 1936 par le metteur en scène Ștefan Braborescu.

Dans cette période riche, complexe et agitée de l'histoire du théâtre roumain les écrivains abordent eux aussi avec maturité et courage les thèmes mythiques, donnant ainsi des ouvrages dramatiques dont la valeur vient surtout de leur intensité poétique, de la force de leur méditation sur la condition humaine.

Si nous ouvrons un arc en 1919 avec le *Prométhée* de Victor Eftimiu et le refermons en 1947 lorsque paraît *l'Oedipe racheté* de Radu Stanca, nous constatons que la période est nettement dominée au point de vue où nous nous sommes placés, et en dépit de quelques innovations dues à l'art du spectacle, par l'audace des poètes. C'est la période dans laquelle en dehors du *Prométhée* mentionné, paraissent aussi les *Atrides* et la *Thébaïde* de Victor Eftimiu, le *Prométhée chassé* de Al. Philippide, *Cassandre* et *Le Sang de Minos* de Nicolae Iorga, *Alkestis* de Dan Botta, *Iphigenia* de Mircea Eliade, *Oedipe racheté* de Radu Stanca; la musique roumaine s'enrichit des opéras

Oedipe de Georges Enesco et *Agamemnon* de Dimitrie Cuclin. C'est l'époque aussi qui voit naître les grandes créations littéraires et dramatiques inspirées des mythes géto-thraces tels que *Zalmoxis* de Lucian Blaga ou de l'histoire légendaire des Daces, tels que les *Loups d'airain* d'Adrian Maniu. Mais leur source est différente, ils s'inspirent de mythes qui sont revêtus pour la première fois d'une forme poétique, à la différence des tragédies antiques aux fondements philosophiques et esthétiques millénaires. L'époque ne manque pas non plus d'interprétations démythisantes, de reprises dans une tonalité comique et volontairement anachronique du monde antique, telles que la *Tempête dans l'Olympe* (« Furtună în Olimp ») de Tudor Şoimaru ou *Critis*, de Radu Stanca ; leur problématique est différente de celle des tragédies, les thèmes mythiques fonctionnant de manière évidente comme prétextes de parabole sur le monde contemporain plutôt que comme interprétation de leurs archétypes dans un esprit contemporain.

Comparant, même fugitivement, les pièces roumaines d'inspiration antique avec celles qui paraissent au cours de la même période sur d'autres méridiens, on peut constater que ce qui est caractéristique pour les premières ce sont surtout les accents majeurs, graves, la force morale des héros, les caractères d'une authentique complexité tragique. Les écrivains roumains insistent surtout sur deux aspects: la lutte du héros tragique contre les

Représentation de *La fille d'Andros* de Térence, dans l'ancienne cité de Callatis (Mangalia) Théâtre National de Bucarest. Mise en scène: Grigore Gonţa

forces inconnues et sa capacité de les vaincre; la victoire de l'homme contre la mort en tant que fait biologique et la transformation de cette victoire en un fait culturel — la conquête de l'immortalité dans la mémoire des hommes.

La tragédie est née, dans le monde ancien, de la confiance de l'homme dans sa force, qui coïncide avec l'affirmation de la conscience individuelle, mais cet optimisme est grave, basé sur la constatation des nombreux obstacles qui doivent être vaincus, et même sur l'impossibilité de dépasser certaines limites. La confiance dans l'homme se matérialise dans la tragédie grecque par la présence du héros surdimensionné, sorti du commun, mais les contradictions de la nature humaine se constituent en nouveaux obstacles sur la voie de ces héros. Son impossibilité de parvenir à la lumière vient de ce que la conscience de cette valeur fait naître l'orgueil, la démesure. Oedipe est fier de lui-même, mais c'est cette même fierté qui le pousse à frapper à mort l'homme qui le raille et qui en fait le meurtrier de son propre père. La conscience de la valeur individuelle se rattache organiquement au regret devant la mort; il ne s'agit pas là de l'effroi ressenti par Gilgamesch mais du regret de la disparition de valeurs qui ne peuvent être remplacées. L'homme est un exemplaire unique, une individualité qui ne saurait disparaître sans faire disparaître des données et des qualités qui ne pourront jamais être retrouvées chez les autres hommes. Il n'en est pas moins vrai aussi que les obstacles historiques dus à l'injustice sociale, à l'ignorance, aux moyens insuffisants pour dompter la nature étaient souvent confondus par les Grecs antiques avec ceux qui ne peuvent jamais être dépassés: la nature biologique, périssable, de l'homme. C'est pourquoi dans la tragédie antique le mal n'a ni explication ni remède, se transformant le plus souvent en une malédiction contre laquelle l'homme est sans force.

Ces différenciations paraissent bien plus claires à la lucidité de l'homme moderne; c'est pourquoi deux directions vont prendre corps nettement dans les pièces roumaines: l'une caractérisée par l'optimisme comme un hymne adressé à l'homme fort et toujours vainqueur, la seconde par la gravité et la douleur, mais sans désespoir.

Le *Prométhée* de Victor Eftimiu et *l'Oedipe racheté* de Radu Stanca sont des reprises libres, des interprétations indépendantes des héros mythiques, placés dans des conditions conflictuelles inédites, sans pourtant dénaturer leurs sens symboliques fondamentaux. Dans *Prométhée* — pièce traduite en italien et en allemand dès son apparition, accompagnée même dans l'édition allemande (Insel-Verlag, Leipzig, 1923), d'une belle préface de Hugo von Hofmannsthal — Victor Eftimiu élargit l'action en l'enrichissant de nombreuses aventures, le titan imaginé par les Grecs en arrivant à incarner tous ceux qui au long de l'histoire se sont sacrifiés consciemment pour le progrès de l'humanité. Le Prométhée de Victor Eftimiu n'est pas un solitaire; sa mère et son amante l'accompagnent, la condition de fils et d'amant ajoutant au conflit non seulement une teinte romantique mais aussi une charge de sentiments propres à un héros moderne, torturé par des élans contradictoires. Il doit affronter non seulement la fureur des dieux mais aussi

les craintes et les prières des êtres qui lui sont chers et qui veulent lui épargner les dangers et le conserver pour eux. L'amoureux Prométhée n'est cependant pas paralysé par l'amour lorsqu'il s'agit d'aider les hommes. De même que le héros mythique de la ballade populaire du maître maçon Manole, il ne connaît pas d'interdiction lorsqu'il doit lutter pour réaliser ses rêves: il affronte Zeus avec toute la certitude de l'homme moderne, qui sait que les dieux sont déchus. Le Prométhée de Victor Eftimiu continue à vivre après la chute des dieux, non pas pour jouir de la paix mais pour continuer sa lutte, car le mal n'a pas encore été supprimé dans le monde et « Satan » n'en est que la nouvelle incarnation.

Dans *l'Oedipe racheté* de Radu Stanca on retrouve le même thème de la victoire de l'homme sur la mort, les dieux symbolisant cette fois l'appel sauvage à la guerre et au meurtre. Imaginant une action entièrement nouvelle, Radu Stanca présente un Oedipe souffrant de ses longues années d'exil et rêvant de parvenir à Colonne. Il n'en connaît pas le chemin et personne ne peut le lui indiquer. Les dieux le veulent à nouveau à leur sujétion et lui promettent leur aide à condition qu'il tue un passant. De son côté, Eumète, celui qu'il doit tuer, est incité par les dieux à tuer Oedipe; le héros refuse cette fois d'obéir aux dieux et atteint la lumière justement en aidant son semblable qui à son tour lui porte aide. Ainsi la malédiction prend fin.

Prométhée, aux surdimensions romantiques, et *Oedipe* à la rigueur logique et à la vision introspective, résolvent les drames des protagonistes mythiques en couleurs lumineuses. L'esprit de la tragédie n'est pas trahi, mais les tons et les implications philosophiques sont modifiées.

Pour Alexandru Philippide, le destin de Prométhée se contoure comme un destin tragique, dominé par des contradictions qui ne peuvent pas être vaincues par le temps ou dans le temps, parce qu'elles tiennent de la nature humaine même, plus exactement de la condition de ceux qui marchent loin en avant des autres, de la souffrance avec laquelle doivent être souvent achetées les grandes conquêtes de l'esprit humain. De même que pour Maître Manole, — l'association s'impose à nouveau — bien que sur d'autres dimensions, l'œuvre de Prométhée ne peut être accomplie que par la souffrance: il a tout fait pour les hommes, mais ce sont les hommes qui le condamnent. Parue en 1923, mais demeurée à l'état de fragment, *Prométhée chassé* s'inscrit parmi les contributions de valeur de l'esprit roumain au patrimoine culturel du monde. Furieux de ce que les hommes possèdent le feu, Zeus envoie Pandore leur apporter les maux. Mais au lieu d'en accuser le vrai coupable, les hommes accusent Prométhée, l'obligeant ainsi à vivre les tourments de la solitude, de l'impossible communication avec les autres. Torture supportée, cependant avec une superbe de titan qui rappelle celle d'Hypérion du poème homonyme de Mihai Eminescu.

Une interprétation originale, constituant un retour fondamental aux sources primordiales de la tragédie, qui célébrait la victoire de la vie — toujours renouvelée dans sa diversité formelle — sur la mort, est donnée par *l'Iphigénie* de Mircea Eliade. Exubérante, remplie du désir d'aimer, d'être

Zamolxis de Lucian Blaga (Théâtre « Giuleşti » de Bucarest, mise en scène: Dinu Cernescu)

heureuse, l'héroïne n'accepte pas un instant l'image d'une vie sans gloire. L'oracle lui prédit qu'elle pourrait vivre de longues années auprès d'Achille si celui-ci l'enlevait à la mort, mais Iphigénie refuse: « Mes noces seraient en même temps le tombeau de sa gloire... explique-t-elle. En le privant de la mort en pleine jeunesse, je lui ravirais aussi sa gloire. » Vaines sont les prières d'Achille, vains ses appels à un amour terrestre: Iphigénie veut l'absolu, un amour que rien n'atteigne ni ne puisse détruire, un amour au-delà de la mort. La mort est une limite que l'homme ne peut pas dépasser au sens biologique, mais qui peut être annulée par la perpétuation du souvenir au-delà des siècles, lorsqu'elle signifie sacrifice pour la communauté humaine. Iphigénie découvre ce secret de la vie immortelle. Voilà pourquoi Mircea Eliade renonce dans sa pièce au dénoument du modèle antique — celui du sacrifice d'une biche à la place de la vierge courageuse; c'est le sacrifice réel de la vie qui a lieu, en échange de la véritable immortalité.

★

Au cours des trois dernières décennies de culture roumaine, la tragédie antique apparaît tout particulièrement comme un terrain fertile d'explorations théoriques et d'expériences scéniques. La traduction complète des

œuvres antiques réalisée durant cette période, la publication d'études fondamentales, comme celles de Tudor Vianu *(Le pathos de la vérité dans Oedipe et Hamlet* — « Pathosul adevărului în Oedip şi Hamlet »), Aram Frenkian *(Le sens de la souffrance humaine,* « Înţelesul suferinţei umane »), Mihai Gramatopol *(Moira, Mythos, Drame),* Zoe Dumitrescu-Buşulenga *(Sophocle et la condition humaine* — « Sofocle şi condiţia umană ») accompagnent de nouvelles et intéressantes explorations scéniques des sens tragiques. Parmi les nouveaux spectacles on remarque *Antigone,* jouée au Petit Théâtre de Bucarest, où les actrices Olga Tudorache et Leopoldina Bălănuţă interprètent leurs rôles avec une profondeur remarquable, ou *Iphigénie en Aulide,* montée dans une vision émouvante à Cluj-Napoca, avec Silvia Popovici dans le rôle principal; *Les Troyennes* sont jouées au Théâtre National de Jassy sous le signe du militantisme antibelliciste. *Médée* paraît maintenant pour la première fois sur une scène roumaine, dans les versions originales d'Euripide et de Sénèque, et non seulement, dans les transpositions de Grillparzer ou de Legouvé; le spectacle donné par le Théâtre d'Etat de Constanţa, surtout, contribue à remettre en honneur le théâtre en plein air, *Médée* étant jouée sur une partie des rivages de la Mer Noire, particulièrement rattachée à la civilisation grecque. *Philoctète* connaît une interprétation audacieuse au Théâtre National de Jassy dans la vision du metteur en scène Aureliu Manea toujours comme une parabole contre la guerre, et *l'Orestie* jouée au Théâtre « Lucia Sturdza Bulandra », ou *Oedipe roi* et *Oedipe à Colonne,* réunies en un seul spectacle au Théâtre C. I. Nottara, s'inscrivent sur la ligne de synthèses scéniques où se conjuguent l'effort de reconstitution de l'atmosphère du théâtre classique grec et celui de mettre en lumière les sens contemporains qui peuvent être tirés du texte par une lecture scénique active.

Les « Soirées de théâtre antique » de l'été 1978 représentent en bonne mesure un couronnement de ces initiatives qui visent à gagner le public d'aujourd'hui aux beautés de la tragédie, à ses hautes valeurs philosophiques. Le succès remporté par ces « Soirées » a démontré que les enthousiastes ont eu gain de cause et a encouragé la transformation de cette manifestation en une sorte de festival annuel. En même temps les spectacles présentés expriment, une fois de plus, la vitalité de l'art théâtral roumain qui sait allier la fantaisie à la finesse intellectuelle, l'impatience novatrice à la leçon des grandes tragédies.

ILEANA BERLOGEA

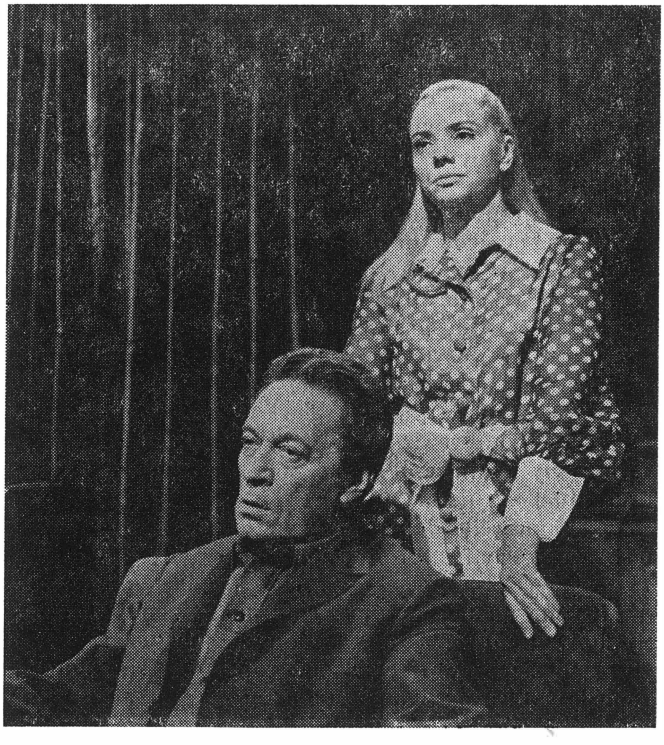
❋ *Cinéma*

LUCIDITÉ ET ACTION

Un motif qui sous-tend l'un des chapitres fondamentaux de la culture moderne et contemporaine, l'option de l'intellectuel, son intégration lucide, solidaire et fertile dans les structures militantes de la société, a constitué la prémisse féconde de certains romans-clé de la littérature de l'entre-deux-guerres et d'aujourd'hui. « Témoin » pertinent du temps, le film a assumé la tâche de faire concurrence aux lettres, car il est capable, en tant qu'art d'une mobilité unique, d'établir un accord avec la culture formée au fil des années, de participer lui-même à l'enrichissement de la culture actuelle, tout en étant un reflet des mouvements de la spiritualité du monde d'aujourd'hui tels que les enregistrent l'art, la philosophie, la sociologie ou la politologie. Si on voulait jamais reconstituer « la forêt de signes de notre époque », on ne pourrait laisser de côté le cinéma dont les vagues ont, bien souvent, porté l'écho du drame de l'intellectuel infatigablement en quête d'une solution qui concilie — selon la formule du sociologue Max Weber — sa propre responsabilité avec la morale et le facteur politique. La prise de conscience, l'adhésion ou l'isolement, le prix tragique de l'erreur, ne sont que quelques-uns des leitmotive du cinéma contemporain qui sonde l'univers intellectuel, représenté par les maîtres de renom de l'art du film tels que Wajda, Bergman, Jancso, Tarkovski (pour n'en mentionner que quelques-uns) dans l'œuvre desquels s'est installée, de plein droit, la troublante méditation sur la difficulté mais aussi l'obligativité d'un accord entre le destin individuel et historique.

A une telle démarche généreuse se rallient, par ce qu'elles ont de meilleur, les récentes productions des studios roumains, telles que *La Soirée*, *L'Acteur et les sauvages*, *Edition spéciale*, *Le docteur Poenaru*. Ces films évoquent une même époque, celle qui précède ou qui suit de près la libération de la Roumanie de sous la domination fasciste, les années où les eaux et la terre se séparaient, celles des options tranchantes, lorsque tout retard ou temporisation pouvait se transformer en faute tragique. Le cinéma acquiert ainsi la valeur d'un document qui atteste, une fois de plus, la réalité de l'attitude contestataire de l'intellectualité roumaine, ralliée, par ce qu'elle avait de meilleur, au mouvement de résistance spirituelle de cette Europe qui voyait ses valeurs morales et son héritage culturel séculaire menacés par les idéologues des doctrines fascistes. Pendant les années où, sur les murs de l'Université de Salamanque, la volonté lugubre du nazisme étalait le slogan déshonorant « Mort aux intellectuels », où le cri de révolte du grand humaniste Unamuno l'« Espagne me fait mal » (« Me duell España »), repris par la conscien-

ce de notre continent, était devenu l'«Europe me fait mal», la voix de l'intellectualité roumaine progressiste s'est fait nettement entendre, à l'unisson de celle des grands écrivains, artistes et philosophes de l'époque, lançant un appel pour le militantisme civique et la solidarité à l'encontre du danger brun. Les films mentionnés rendent, en des manières et tonalités variées — en conformité avec la position esthétique de leurs auteurs — une certaine respiration de l'intellectuel qui ne peut pas — ou qui ne peut plus — accepter d'être le spectateur d'une histoire dont les convulsions annonçaient une ère nouvelle, celle de l'intellectuel obligé d'admettre que le « seul abri possible c'est le monde entier », comme le disait Eluard. Celui qui ne comprend pas cela à temps et avec dignité finit sa vie en marge de l'histoire, vaincu et humilié, à l'exemple du vieux professeur du film de Mal-



La Soirée

vina Urşianu, *La Soirée*, qui a confondu l'histoire avec le jeux d'échecs de la diplomatie et des coulisses, qui a pratiqué le jeu — vain, dans le cas présent — de l'autoironie afin de masquer son impuissance pour l'action. Sa fin qui survient — comme une ironie de l'histoire même, à la rencontre de deux mondes, signifie une implacable condamnation de la retraite dans une illusoire tour d'ivoire. D'ailleurs, tous les films de Malvina Urşianu, créations

L'Acteur et les sauvages

de facture intellectuelle par excellence, proposent au spectateur, sous une forme ou une autre, une incursion dans une zone de profonde réflexion sur les rapports de l'intellectuel avec son temps: le temps comme entité surtout politique, devant lequel celui qui s'y dérobe, par crainte, par trop de crédit accordé aux illusions inopérantes, paie le lourd tribut de la déception, le tribut — encore plus lourd — de l'esseulement, et parfois même de la mort. Mais au prix de sa propre vie on peut aussi gagner le grand courage, celui « de la prise de conscience » au bout de laquelle se trouve le chemin sans retour du grand nombre de ceux qui décident du cours de l'histoire, des combattants pour les vérités incontestables, pour la raison. Tel est le héros du film de Manole Marcus *L'Acteur et les sauvages*, « l'acteur » étant l'ombre d'un des grands histrions des années '40, époque où la force et la pureté de la vérité étaient menacées par la démence de l'idéologie fasciste. En employant la thérapeutique du rire comme instrument pour démasquer le danger, pour affirmer le triomphe de la logique et du bon sens, le héros se fraie, finalement, un chemin à travers le maquis de la réalité, un chemin de la lucidité et de l'adhésion à l'avenir, seul capable de définir la condition humaine de l'artiste, de l'intellectuel qui sait, comme disait Malraux, que « *le plus beau tableau du monde ne tient pas devant une tache de sang.* »

On retrouve, engagés sur le même chemin, d'autres héros de cinéma mémorables, les uns créés exprès pour le cinéma, les autres empruntés aux pages de la littérature. « Le long chemin du jour vers la nuit », pourrait être le surtitre du film d'un des plus brillants représentants de la « nouvelle va-

gue » du cinéma roumain, il s'agit de Mircea Daneliuc et de son deuxième film, *Edition spéciale*. Dans une construction « fougueuse », propre à ce cinéaste total (scénariste et metteur en scène), auquel s'applique à merveille la devise de Lelouch « je tourne comme je respire », dans une narration imprégnée des parfums, des sons, des tics, des illusions et des misères de l'époque des années '40, l'auteur introduit la destinée d'un journaliste spécialisé dans la chronique de la vie mondaine, que la marche inexorable de l'histoire bouscule, le faisant passer d'une contemplation nonchalante à la décision de l'engagement. Entre l'événement scandaleux qu'il cherche avec un certain sang-froid et détachement amusé, et le « scandale de l'événement », le journaliste inscrit le dernier fragment de sa vie sous le signe de la participation, de l'engagement dans une lutte souterraine, dont il a compris, au terme d'un long processus de décantation des pensées, d'une clarification des options, que les chances seront validées par l'histoire.

C'est comme un alter ego de ce personnage, une doublure plutôt, qui n'a pas le courage de passer « de l'autre côté de la barricade » que peut être considéré l'avocat Pascal, l'un des héros du film *Le docteur Poenaru*, d'après un roman de Paul Georgescu, dans la régie du jeune cinéaste Dinu Tănase. Pascal tente le jeu dangereux de la marche au bord de l'abîme, l'impossible conciliation de la pratique d'un politicianisme mesquin, mercantile et les vestiges d'un romantisme juvénile. Sa mort dérisoire, semblable, en quelque sorte, à celle d'un héros de Wajda, est « décodée » aussi comme une rançon immanente de l'erreur. A ceci s'oppose, tout au long du film, avec la force d'arguments émouvants, la destinée exemplaire assumée en parfaite conscience du risque encouru, par le protagoniste, le docteur Poenaru, qui gravit les échelons vers l'essence des choses jusqu'au dernier, jusqu'à l'adhésion politique aux forces du progrès. Ne l'eût-il pas fait, que son apostolat, le sacrifice de son existence sur l'autel de l'austérité et de l'intransigence serait resté unidimensionnel, cantonné dans la zone de la morale, insuffisant pour donner un sens complet et élevé à la vie d'un homme. La dimension esthétique de tels films, marquée par la personnalité de leurs réalisateurs et par lesquels le cinéma roumain affirme ses notes originales accroît l'effet produit par de tels films.

Aimant les mises en scène qui rappellent la rigueur de l'architecture, Malvina Urşianu, auteur de *La Soirée*, place son film sous les signe de « l'angle droit » — fréquemment cité dans les discussions des personnages, — d'une géométrie facile à déchiffrer dans toutes les structures du films, depuis la vision sur l'espace où se meuvent les héros, jusqu'à la complicité de la lumière et de la musique. La sévérité du ton, la sécheresse de type Bresson ne sont qu'un signe de plus d'une lucidité pour laquelle toute abdication est égale à un échec. Un certain refus du « mouvement qui déplace les lignes » est présent, paradoxalement, dans le création appartenant à cet « art du mouvement » qu'est le cinéma, refus qui est aussi, en dernière instance, un subtil défi à ses limites.

Nature opposée, tumultueuse, Mircea Daneliuc apporte dans *Edition spéciale* — comme dans son premier film *La course* aussi — le style du

Édition spéciale

metteur en scène qui semble jouer, avec chaque plan ou séquence, une carte décisive dont l'importance est soulignée moins par le détachement spectaculaire, que par la liberté de prendre sa place normale dans une fluidité qui ne reconnaît que la logique de la vie. D'où le papillonnement troublant du film, une angoisse qui est celle de l'existence même — le sentiment que tout ce que nous voyons sur l'écran a été surpris par un appareil à l'affût et omniprésent, mystérieux et impitoyable. Au-delà de tout ceci il n'y a pas seulement un « style » mais aussi une compréhension de la vocation exploratrice du cinéma, dont la loi, dans le cas présent, est d'ignorer la gratuité, de croire en « l'âme du hasard ».

Sans hésitation, mais aussi sans l'orgueil vain mais en fait puéril, de trouver le prétendu « équivalent cinématographique » d'un livre, Dinu Tănase « écrit » son film au terme de la conversion en un sain respect de tout ce qui signifie élan sentimental envers la lecture. Le film s'attribue ainsi un

Le docteur Poenaru

véritable déroulement romanesque. Afin de ne pas nuire à la cohérence de la narration cinématographique, le flash-back auquel l'auteur a recours est employé d'une manière très particulière, les rappels surgissent avant la fin des séquences du présent, comme s'il y avait une contrainte du rapprochement des temps, ce qui confère au film un rythme particulier. C'est par des films tels que ceux-ci — et non seulement par eux, — que le cinéma roumain participe avec une certaine charge polémique à l'une des questions troublantes qui agitent la conscience contemporaine, « où va l'intellectuel? » Au-delà des méandres du moment, il ne peut y avoir qu'une seule réponse: là où l'histoire frappe aux portes de la vie.

Le mythe de la contemplation élitiste, d'une prise de distance par rapport à l'époque et à ses hommes, de la prétendue « pureté » de la substance intellectuelle conservée par la non-imixtion dans la vie sociale, infirmé au cours des époques de l'histoire, révèle d'autant plus sa faiblesse et sa nocivité aujourd'hui, lorsque l'humanité se trouve confrontée à des questions capitales, à de graves problèmes de la résolution lucide desquels dépendent la paix, la tranquilité et le progrès du monde où nous vivons.

Si l'une des personnalités les plus lumineuses et les plus pathétiques de notre siècle — il s'agit, une fois de plus, de Malraux — nous avertissait qu'il dépendait de nous que le XXIe siècle soit un siècle de la spiritualité, l'intellectuel a la haute tâche de responsabilité humanie et sociale d'entretenir l'état de santé de la culture, comprise en tant qu'instrument de défense des bonnes causes. C'est en cela que consiste la noblesse même du pacte que nous signons avec l'avenir.

MAGDA MIHĂILESCU

❋ *Musique*

OÙ POUSSENT LES LAURIERS?

Il y a quelques années, sur la scène du Festival national des écoles d'art, une fillette de 14 ans conquérait le Ier prix en interprétant avec désinvolture et une technique surprenante une Polonaise de Wieniawski. À 16 ans on la remarquait au Concours international de Munich, à 17 ans elle se plaçait première dans la compétition des jeunes violonistes de Glasgow et offrait à Bucarest un récital de violon comprenant des œuvres d'une réelle difficulté — la partita en mi majeur de Bach, la 8e Sonate en sol majeur de Beethoven, la 6e Sonate d'Ysaye, un Impromptu concertant d'Enescu, l'Introduction et le Rondo capricioso de Saint-Saëns, Cinq mélodies de Prokofiev. La confiance du public venu à l'audition n'a pas été déçue. La jeune violoniste attaquait un grand répertoire, choisissant le chemin abrupt, l'effort maximum. Le tempo, les changements de tempo étaient établis avec précision, les pulsations, les élans rythmiques admirablement créés, les puissants contrastes dans la Sonate de Beethoven, parfaitement rendus. Inévitablement, des moments d'hésitations, de timidité, existaient aussi, mais l'essentiel était que Mihaela Martin vibrait et faisait vibrer les autres. Aujourd'hui Mihaela Martin est étudiante de IIe année au Conservatoire « Ciprian Porumbescu » de Bucarest, elle étudie avec ténacité et considère qu'elle ne se trouve encore qu'à ses débuts, ayant pris pour devise les paroles de Saint Saëns: « Travaillez lentement, puis très lentement et ensuite plus lentement encore ». Son palmarès s'est enrichi récemment d'une Médaille d'or au Festival international de Bordeaux (1977) et d'un IIe Prix au Concours « P.I. Tchaikovsky » de Moscou, 1978. Mihaela Martin est un cas, mais non une exception...

Il est devenu habituel pour le public mélomane de Roumanie de découvrir sur les affiches des spectacles musicaux, une année après l'autre, de nouveaux noms de solistes vocaux et instrumentistes, d'entendre dans les salles de concert de jeunes pianistes ou violonistes présenter, aux côtés d'artistes chevronnés, des programmes d'une haute exigence artistique et d'avoir plus d'une fois la révélation et la joie d'authentiques « créations ». Le nombre des jeunes interprètes capables de soutenir aujourd'hui avec des résultats certains un récital ou une partite solo dans un concert, sur le podium d'un orchestre de première grandeur, est, — pour l'ensemble du pays — de l'ordre des dizaines. Ce nombre sans cesse augmentant de valeurs d'interprétations constitue la preuve des vertus de la tradition de notre enseignement musical, de son niveau actuel et particulièrement du bien fondé de la politique d'intégration de l'enseignement artistique avec la pro-

duction, c'est-à-dire, dans notre cas, de l'alliance constructive de l'étude théorique et de la pratique proprement dite. Le processus de formation, d'instruction et d'éducation musicale est donc systématiquement doublé et renforcé par une intense activité de concert. Les jeunes affrontent très tôt le grand public, quand ils sont encore sous le signe de l'adolescence, et ils exercent leur talent sous la baguette des chefs d'orchestre de prestige, dans la compagnie des grands orchestres. Dans le cadre de cycles de concert suggestivement intitulés: *La Tribune des jeunes solistes* et *Jeunes espoirs de la baguette* — dans le Studio des formations vocales et instrumentales de la Radio-télévision — *Les après-midis musicaux des jeunes* et *Jeunes lauréats des festivals internationaux* — à la Philharmonie « George Enescu », dans l'espace des concerts éducatifs organisés par les philharmonies en collaboration avec les conservatoires de Bucarest, Jassy, Cluj-Napoca, les institutions de spectacles présentent régulièrement au public les plus jeunes espoirs de l'art d'interprétation, les stimulant et surveillant leur évolution, les obligeant, par le crédit qu'elles leur accordent, à un continuel perfectionnement.

C'est dans ce climat d'émulation que s'affirmaient il y a dix ans des instrumentistes d'exception, aujourd'hui connus et appréciés par le public mélomane d'autres pays, comme par exemple le clarinettiste Aurelian Octav Popa, le flûtiste Virgil Frîncu, l'hautboïste Radu Chişu, les violonistes Daniel Podlovski, Mariana Sîrbu, Angela Gavrilă Dieterle, les chefs d'orchestre Corneliu Dumbrăveanu, Ovidiu Bălan, Horia Andreescu, le soprano Eugenia Moldoveanu, le baryton Gheorghe Crăsnaru, la basse Dan Zancu et bien d'autres.

Dans un système d'enseignement qui a de solides traditions, complété par des formes modernes, spécifiques, de promotion des valeurs, l'apparition des talents n'est pas due au hasard et encore moins leur développement impétueux. Conçues et institutionnalisées dans le but de dépister et de propulser les jeunes talents, les festivals nationaux périodiques tels que le Festival de l'art estudiantin, le Festival des écoles d'art, le Festival des jeunes musiciens, le Festival « Ciprian Porumbescu » pour les enfants instrumentistes de moins de 15 ans etc. élargissent le front de l'art d'interprétation, mettant en circulation de nouveaux noms de jeunes artistes qui, aussitôt après dans la vie musicale, parcourent les degrés de la consécration avec un sens aigu de leur responsabilité. Le nombre considérable d'étudiants et d'élèves couronnés à l'étranger exprime avec évidence la qualité de l'enseignement musical roumain, ses exigences et ses performances, le niveau auquel on apprend en musique et on fait de la musique. Car, comment pourraient s'expliquer les succès et le grand nombre de prix remportés par les jeunes interprètes roumains aux compétitions internationales, sinon par le sérieux et la solidité du processus d'instruction par l'« école » ! Comme le disait une fois l'un de nos compositeurs classiques, Dumitru Kiriac, « le sort de la musique se décide à l'école. »

La pédagogie musicale contemporaine se développe sur le fondement d'une tradition brillante à la consolidation de laquelle ont contribué de grands

instrumentistes doués d'une vocation pédagogique d'exception et qui ont détenu le secret de former et d'élever des interprètes d'exception. Sur le substrat d'une rigoureuse technique instrumentale doublée d'une culture musicale sérieuse on cherchait — pour chaque élève — le développement d'une pensée, d'une conception musicale propre et, ce qui était peut-être plus important, d'un style personnel d'interprétation moulé sur le tempérament artistique de chacun d'entre eux. Des professeurs illustres tels que Constanța Erbiceanu, Florica Musicescu, Constantin Stroescu, Constantin Silvestri, Antonin Ciolan ont marqué l'art d'interprétation du sceau de leur personnalité, ont formé des générations d'interprètes. De la classe de la pianiste, professeur émérite, Constanța Erbiceanu (1874—1961) sont issus des pianistes réputés tels que Silvia Șerbescu et Valentin Gheorghiu; la pianiste, professeur émérite, Florica Musicescu (1887—1969) a eu pour élèves Dinu Lipatti, Maria Fotino, Corneliu Gheorghiu, Dan Grigore; c'est sous la direction du violoniste Garabet Avakian que Ștefan Gheorghiu, Ion Voicu, Varujan Cozîghian ont parfait leurs études; c'est avec le ténor Constantin Stroescu qu'ont étudié Elena Cernei, Dan Iordăchescu, Teodora Lucaciu, Lucia Stăneșcu; c'est l'enseignement des chefs d'orchestre Constantin Silvestri, Antonin Ciolan, et Theodor Rogalski qu'ont reçu Ion Baciu, Mircea Cristescu, Emil Simon, Mircea Basarab. Nous n'avons nommé ici que quelques-uns des professeurs les plus représentatifs et leurs élèves, interprètes de prestige, qui à leur tour forment aujourd'hui une nouvelle et vigoureuse génération de musiciens.

Le violoniste Paul Florin, dont le nom apparaissait régulièrement sur les listes des participants aux compétitions scolaires nationales des dernières années, a été reçu premier cette année, au Conservatoire « Ciprian Porumbescu » de Bucarest, après un succès remarquable à deux compétitions internationales où il a obtenu: le IIe Prix (il n'y a pas eu de Ier Prix) et le Prix du Prince Rainier de Monaco pour la meilleure interprétation d'une pièce contemporaine au Concours international « Margueritte Long-Jacques Thibaud », à Paris, et le Prix pour la meilleure interprétation de la Polonaise de Wieniawski à Poznan, en Pologne.

Le trio « George Enescu » (Steluța Radu, piano, Adelina Oprean, violon, et Marin Cazacu, violoncelle) a obtenu, après des années d'étude, une activité de concert soutenue, deux prix maximum aux festivals nationaux, puis, en 1977, le Premier Prix au Concours international de musique de chambre de Colmar — France et deux autres distinctions à Genève. Le pianiste Dan Atanasiu, étudiant en dernière année au Conservatoire « Ciprian Porumbescu » a remporté cette année, après avoir obtenu à Paris, en 1977, le prix d'interprétation du Concours international « Margueritte Long-Jacques Thibaud », le Premier Prix et la Médaille d'or au Concours et Festival musical de Bordeaux. Dans un concert récent donné au Studio de la Radiotélévision, Dan Atanasiu a offert, sous la baguette du chef d'orchestre Iosif Conta, le Concerto no 5 de Beethoven. Le naturel et la sérénité, la sensation de la fluidité ont dérivé, assurément, de l'approfondissement analytique de la pièce, du déchiffrage et de la restitution du message dans la

perfection. Conscient que « chaque son a sa responsabilité », — selon l'expression d'André Gide, — le jeune pianiste pénètre dans leur contenu émotionnel, dans le jeu des nuances, visant et atteignant à l'expressivité, au ton ferme et persuasif. On peut affirmer après ce concert que Dan Atanasiu a acquis ce bien inestimable: un public à lui. Le violoniste Vladimir Nemţeanu, lauréat du Concours international « Paganini » et « Tibor Varga », le pianiste Ştefan Agoşton, qui a remporté des prix à Paris et à Bordeaux, le clarinettiste Romeo Tudorache, médaillé au « Printemps de Prague », Ursula Copony, — médaillée au Concours international d'orgue « Anton Bruckner » (Linz), le mezzosoprano Mariana Cioromila — IIIe Prix au concours international de chant « Francisco Vinas » de Barcelone — 1977 et deux IIe prix au Concours international d'Athènes et au Concours international « P.I. Tchaïkovsky » de Moscou 1978, le ténor Ion Tudoroiu — Grand prix au concours de chant de Toulouse — et la liste peut continuer — représentent des noms de référence de l'art interprétatif actuel, « élèves » d'élite de l'école musicale roumaine.

Dans le contexte de la formation du jeune musicien, les cercles scientifiques, les cénacles de composition et de musicologie, les « saisons » permanentes qui fonctionnent dans chaque conservatoire, se distinguent par leur structure spécifique qui entraîne tout le potentiel artistique estudiantin, dans tous les genres de création et d'interprétation — symphonique, vocal-instrumental, lyrique, choral, de chambre — et constituent plus qu'un laboratoire, s'inscrivant comme une composante de la vie musicale roumaine. Le passage de la scène de l'école sur la grande scène, ouverte au public, se produit presque insensiblement. L'activité permanente déployée pendant les quatre années d'étude dans le cadre des « saisons » du Conservatoire imprime aux jeunes interprètes un style de travail d'un professionnalisme rigoureux et les prépare au grand répertoire.

Invités périodiquement dans les studios de la radio et de la télévision, ou comme solistes aux concerts des philharmonies de Jassy, Cluj-Napoca, Craiova, Timişoara, Sibiu, Braşov, Arad, Tg. Mureş, Satu Mare, Botoşani, les jeunes instrumentistes continuent à trouver un climat propice à leur affirmation sous les auspices d'une haute exigence, d'un public généreux et bon connaisseur. La philharmonie « George Enescu » a présenté il n'y a pas longtemps au public de la Capitale trois des talents les plus jeunes et les plus prometteurs: la pianiste Dana Boroşan, lauréate du Concours « Schumann », la violoniste Liliana Ciulei, lauréate des concours « Sibelius » et « Paganini » et l'élève pianiste Irina Bughici, lauréate du Festival national « Chant à la Roumanie ». Avec des programmes impressionnants autant par leur dimension que par leur variété et leur valeur artistique les trois solistes nous ont convaincu par une exécution technique ambitieuse que l'école d'interprètes dispose de ressources réellement inépuisables. La célèbre Sonate en si mineur de Liszt a retrouvé son éclat sous les doigts de Dana Boroşan tandis que Liliana Ciulei nous a démontré avec Tzigane de Ravel et la Sonate I en sol mineur de Bach qu'elle détient une riche palette stylistique. Irina Bughici, à peine âgée de 17 ans, a exécuté des morceaux de Bach, Schumann et Debussy avec une technique sûre, mais aussi avec une trans-

parence et une vibration qui témoignent d'une maîtrise sérieuse de la partition, de son assimilation intime.

Aspirant à atteindre le niveau d'originalité et d'expressivité de l'interprétation dans son sens unique de création, les jeunes interprètes concentrent leurs efforts vers l'acquisition d'une haute technique, vers la formation d'un style personnel. L'ambition de tout artiste de découvrir des territoires secrets, non encore explorés dans les espaces infinis des grands chefs-d'œuvre, d'enrichir et d'animer chaque pièce d'idées et de sens nouveaux, définit aussi ces jeunes musiciens et en marque heureusement l'évolution. De Silvio Florescu — qui jouait à Vienne en 1912 un concerto pour piano sous la baguette de l'auteur qui n'était autre que Richard Strauss — de George Enescu, Dinu Lipatti, Ionel Perlea, Constantin Silvestri, George Georgescu, Ion Voicu, Valentin Gheorghiu, Mihai Brediceanu, Ion Baciu, jusqu'aux jeunes et très jeunes interprètes d'aujourd'hui dont nous n'avons présenté ici qu'un très petit nombre, il existe dans le temps le pont d'une indestructible continuité, consolidé par l'infatigable effort des générations pour le perpétuel renouvellement et perfectionnement de l'art d'interprétation, de la valeur de l'œuvre de ses brillants prédécesseurs, la jeune génération s'impose, à son tour, aujourd'hui, par une présence dynamique qui convainc aussi bien le public de leur pays que celui de l'étranger, servant avec dévotion l'art roumain dont elle est le virtuose messager.

ALINA POPOVICI

❋ *Beaux-Arts*

LE LIVRE — FAIT D'ART

Fidèle à sa force de créateur, pénétré de reconnaissance pour cette unique possibilité offerte à son espèce de dépasser la condition de simple producteur de repères artificiels dans un monde si riche déjà en événements naturels, l'homme a découvert et continue à découvrir, inscrite dans une ascension infinie de son propre perfectionnement, la capacité d'offrir à la création matérielle de son intelligence une partie de la noblesse et de la couleur de cette composante de son esprit qu'il nomme, avec un orgueil justifié, « volonté artistique ». Avant de devenir une réalité palpable, tous les objets imaginés par l'homme (à l'exception de ceux dont l'unique finalité est de devenir des œuvres d'art indépendantes) ont une double alter-

native d'existence: soit la possibilité de devenir un banal objet d'usage quotidien, unique ou reproductible, soit la chance de dépasser — toute fois sans y renoncer — leur condition utilitaire, en acquérant un élément d'essence plus humaine, une marque de distinction qui les rapproche du fait d'art ou parfois les identifie à lui. La présence du décor ornemental traverse comme une nécessité de plus en plus consciente toute l'histoire de la création de l'artefact humain, l'apparition de ce décor — Aloïs Riegl a expliqué ce phénomène il y a déjà bien des décennies — étant organiquement rattachée à l'éveil de l'instinct et de l'intelligence artistique humaine. Cette fascinante aventure de l'ornement, de l'élément esthétique subordonné, ou souvent, supraordonné jusqu'à l'aberration à l'élément anesthétique, peut amener avec soi une perplexité possible, lisible sur d'innombrables coordonnées ethniques ou historiques: ne s'agirait-il pas, dans cette symbiose hybride d'utile et de beau d'une mystification acceptée avec sérénité de buts ultimes, suffisants et rationnels, que l'intelligence positive a fixé sciemment aux objets créés par la main de l'homme? Il ne s'agit évidemment pas ici de mettre en doute la nécessité de l'aspect esthétique des objets, car la raison même repousse le laid au moment où il met en regard de la nature *naturelle*, harmonieuse et équilibrée, une nature *artificielle*, qui a l'ambition de l'égaler sinon en perfection, du moins en opportunité. La question se rapporte à ce beau « ajouté », en apparence gratuit, ou même de nature ludique, qui constitue, dans une proportion accablante, l'aspect de l'alphabet décoratif des dizaines de siècles de civilisation. Nous nous demandons donc: où s'arrête l'utile et où commence le non-utile? Ou, plus exactement: ce beau « inutile » atteint-il un degré de sublime suffisamment élevé pour mériter d'être placé sur un plan d'égalité avec la valeur pratique d'un produit réalisé par la main de l'homme? Il faut préciser, dès le début, qu'une telle question ne pouvait se poser sérieusement que dans l'atmosphère de l'époque contemporaine, quand, dans les conditions d'une discipline pragmatique, l'homme a défini consciemment ce qu'il avait jusqu'alors manœuvré plutôt par instinct en réunissant les raisons d'existence du beau quotidien sous le nom de « design ». Mais si *design* signifie la capacité du créateur de produire une balance rationnelle entre le beau et l'utile, entre l'esthétique et le fonctionnel, alors l'invention du design devient contemporaine des haches néolithiques; de même, l'ignorance des lois élémentaires du design offre une alternative d'apparition désagréable à un objet industriel contemporain, autant qu'à un produit manufacturier réalisé des siècles auparavant. Considérée sous cet angle la crainte de dénaturer la raison fonctionnelle de l'objet utilitaire par l'impact de l'ornement et de la décoration apparaît comme fausse et sans fondement, d'où il faut conclure que l'essence finale d'un tel acte de qualité esthétique tient de la nature humaine même, cette dernière étant celle qui tente d'organiser son existence à sa mesure, cherchant et réalisant, — dans la limite des possibilités — un espace peuplé d'objets humanisés par leur valeur esthétique.

Dans la succession presque illimitée de réalisations de l'intelligence humaine qui ont supporté et continuent à supporter avec prédilection l'exer-

cice de l'action réformatrice des options esthétiques spécifiques à chaque époque, le livre — nous nous rapporterons ici surtout à la période qui suit l'invention de l'imprimerie — occupe une place toute particulière aussi bien par l'importance qu'il a acquise sous l'empire de la psychologie culturelle du temps qui l'a engendré, que par l'évolution particulière des opinions de ceux qui se sont occupés de sa création (en dehors de l'écriture). Le destin privilégié du livre, qui lui a accordé par définition le statut du

VASILE KAZAR:
Illustration aux *Idylles* de Théocrite

plus culturel des objets de consommation, semblait suffisant pour lui assurer un régime préférentiel, le rapprochant le plus de l'autonomie esthétique du « grand art »; c'est aussi ce qui s'est effectivement passé le plus souvent, en sorte qu'aux grandes époques de la culture universelle correspond aussi un développement important de l'esthétique du livre. Il revient malheureusement à l'époque moderne d'ajouter à l'immense renaissance de l'institution du livre aussi une aliénation, probablement inévitable, de la valeur esthétique de l'objet-livre, ce dernier phénomène n'étant toutefois décelable que dans quelques domaines de l'industrie de l'édition.

VAL MUNTEANU: Illustration à *Călin le Fou* (« Călin Nebunul») de Mihai Eminescu

Comme tout produit culturel, le livre a la capacité de s'offrir au public, — indifféremment du temps historique — par une double qualité de contenu et de forme, à cela près que la dichotomie tant controversée qui semble coordonner toute œuvre d'art fonctionne dans ce cas d'une manière plus marquée qu'ailleurs ce qui fait que nous pourrons invoquer avec raison une telle paire de valeurs caractéristiques pour le contenu écrit et une paire correspondante pour l'aspect visuel du tout. C'est de ce double conditionnement que résulte aussi la nature spécifique du travail du créateur de livre, car, d'une part, le matériel écrit existe en tant qu'entité spirituelle indépendante, antérieurement au livre en soi, et d'autre part, on demande aux deux paires de valeurs de coexister en une interdépendance étroite, seule capable de garantir l'harmonie du tout. Dépassant l'étape d'approche du texte — étape équivalant à une sorte d'« inspiration conditionnée » — le créateur (ou l'équipe de créateurs) de livres doit parcourir un processus de création qui est assimilable, entre certaines limites, à tout acte de ce genre du domaine des « arts majeurs ». Tout genre d'ouvrage du domaine des beaux-arts se constitue d'un certain nombre d'éléments qui

servent à son créateur pour justifier ses intentions artistiques. Cependant, dans le domaine qui nous préoccupe, conformément à certains points de vue dépendants de la thématique du support littéraire, l'artiste a l'obligation de choisir des figures, des formes, des situations de la réalité commandée par le contenu de l'œuvre écrite, mais il a en même temps le droit d'obéir aux suggestions d'une réalité qui lui est propre et qui voisine osmotiquement avec celle du contenu littéraire, en *interprétant* les idées fournies par le texte. Le procédé est compliqué, subtil et souvent difficile à apprécier pour un œil peu exercé, car l'interprétation artistique d'un texte ne présuppose pas, comme on ne le pense que trop souvent, uniquement l'illustration, elle commence par le choix du caractère et du corps de lettre imprimée, du papier, du format du livre et des surfaces imprimées, de la reliure et de l'aspect du titre inscrit sur la couverture.

Il est bien connu que l'invention du livre-objet d'art appartient au Moyen Âge, époque qui a rendu possible l'investissement d'un volume énorme de travail artistique dans la réalisation d'exemplaires uniques dont la valeur bien souvent dépasse de beaucoup celle des textes qui ont occasionné leur apparition. Il est bien entendu aussi que le manuscrit enluminé du Moyen Age ne saurait entrer en compétition, sous l'aspect sociologique, avec le livre imprimé, car ce dernier ouvrait par son existence même une ère véritablement révolutionnaire dans la culture de l'humanité (la délimitation de la « galaxie Gutenberg » par Marshall McLuhan n'est pas, à notre avis, une simple figure de style !). Le livre manuscrit, que nous considérons aujourd'hui comme une œuvre d'art à régime de pièce unique, appartient à un domaine de civilisation spirituelle que nous ne pouvons que difficilement nous imaginer par un mécanisme de pensée typique pour l'homme du XXe siècle. L'absence du phénomène de multiplication-sérialisation, inimaginable pour l'artiste médiéval, concerne aussi le processus de création manufacturière du livre en tant qu'objet d'art. Le livre médiéval manuscrit est un produit de luxe qui ne s'adresse pas à un grand public anonyme, mais à un cercle très étroit d'initiés, ce qui fait que l'artiste qui le réalise ne peut pas avoir le sentiment de réaliser un produit de communication inter-humain, d'un élément de « mass-media » à l'égard duquel il se sente responsable en perspective. De même que le peintre de chevalet, il tente de se conformer au goût et aux ambitions de son client, que ce soit une personne privée, une communauté civile ou religieuse. Sociologiquement parlant, l'artiste du Moyen Âge n'est pas un « designer »; bien qu'il puisse créer une forme artistique parfaite, englobant aussi bien la mise en page, la lettre et l'illustration, son œuvre demeure enfermée sur elle-même, orgueilleuse dans son autosuffisance, totalement inintéressée de son accessibilité en tant que moyen de communication.

Changeant l'attitude de l'homme à l'égard de sa propre personnalité par un éveil aigu de la conscience de soi, la Renaissance tardive dispose, avec l'invention de l'imprimerie, d'une arme d'une puissance fabuleuse pour le changement des déterminatifs culturels de tout l'espace européen. « La typographie a tendu à transformer le langage, d'un espace de perception

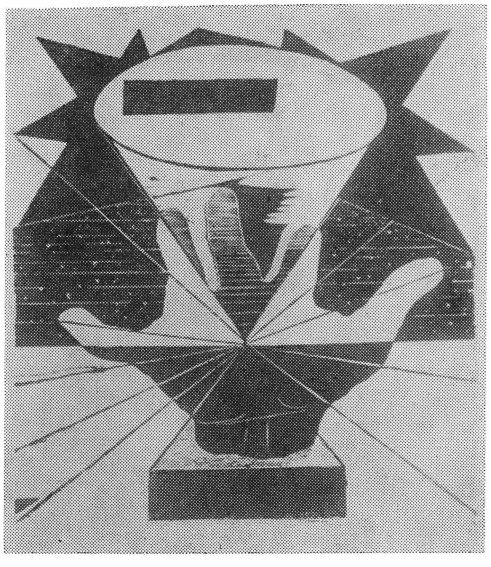
et d'exploration, en un bien transportable », note Mac Luhan dans sa célèbre *Galaxie Gutenberg.* Le « miracle » du livre-pièce unique prend fin et, bien qu'un long temps ait dû s'écouler jusqu'à ce que l'œuvre imprimée devienne un bien universellement accessible, le livre perdra vertigineusement le nimbe hiératique de l'œuvre irrépétable, fait qui s'étendra aussi à l'attitude de ses créateurs, — imprimeurs et illustrateurs. « Le livre imprimé, explique le même MacLuhan dans une œuvre ultérieure à la *Galaxie Gutenberg (Understanding Media,* 1964), fondé sur l'uniformité typographique et sur la répétition d'ordre visuel, a été la première machine à apprendre et la première expérience de mécanisation d'un métier. Et cependant, en dépit de la fragmentation et de la spécialisation extrême des activités humaines que présuppose l'activité typographique, le livre imprimé représente une riche synthèse des inventions culturelles antérieures. L'effort d'assemblage représenté par un livre illustré constitue un exemple frappant du grand nombre d'inventions différentes nécessaires pour obtenir un nouveau résultat technologique. » Il est intéressant de suivre, dans le cadre de la civilisation contemporaine, l'effet ramifié produit par l'œuvre imprimée, par le livre-objet et non seulement par son contenu, sur un public de plus en plus complexe et différencié par ses préoccupations. Nous pouvons nous rendre compte, en passant en revue, même sommairement, les époques artistiques comprises dans l'ère de l'imprimerie, combien cet art du livre se conforme exactement aux impératifs de l'esprit du temps, comme il sait servir des groupes sociaux déterminés, demeurer *stricto sensu* un art « contemporain ».

Le commencement de notre siècle voit naître les idées de courants stylistiques rationalistes, disposés à propager une « démocratisation » du beau, de l'esthétique du produit de consommation. Ainsi, les membres du mouvement du néoplasticisme hollandais (Theo van Doesburg en tête), groupés autour de la revue « *De Stijl* », déclaraient dans leurs manifestes, parus au cours des années '20, que « L'Artiste moderne détruit l'illusion des relations chimériques de l'individualisme (...) Il met au premier plan les relations plastiques élémentaires qui constituent le monde. » Enfin, une étape supérieure de cette idéologie culturelle, bien plus applicative du point de vue pratique, dans le domaine des lois d'existence de l'esthétique de l'objet quotidien, est constitué par l'activité de l'école « Bauhaus » de Weimer et Dessau. Walter Gropius réussit à grouper, parmi les enseignants, quelques-uns des noms les plus illustres de l'art moderne, posant les fondements de la notion actuelle de « design ». C'est dans ce climat que paraîtra, dans toute sa générosité, l'idée de l'artiste-designer dans la société moderne. L'artiste ne peut créer à partir de rien, en tant qu'individu isolé, dans un espace dépeuplé. Il crée en tant qu'être social, avec l'aide et sous l'influence d'une expérience de vie concrète. Son activité se déroule dans la sphère d'influence d'un système de connaissances et de valeurs qui ne restreignent pas leur valabilité au domaine de son propre « moi » ni à celui des beaux-arts. Se rapportant aux tâches particulières de l'esthétique industrielle comme suite au nouveau rôle de cette dernière dans la réalisation des formes de l'objet de consommation, un designer américain bien connu, Henry Dreyfuss,

DONE STAN: Illustration à *Pseudo-kynegheticos* d'Al. Odobescu

écrivait en 1962 que le beau « ne compte pas parmi les buts essentiels du designer industriel ». Il faut en déduire, au-delà du paradoxe apparent de l'affirmation, que l'étude détaillée de la forme, de la fonctionnalité, de la correction du traitement des éléments qui la constituent conduisent presque naturellement vers un beau de nuance propre, un beau dû à l'équi-

libre et à l'intelligence, associatives. « Also will Form 'Schönheit' bedeuten » (Donc, la forme signifiera beauté), conclut, en ce sens Max Bille, l'un des plus redoutables théoriciens de l'esthétique industrielle. Et c'est toujours lui qui expliquera plus loin: « Les créateurs de nouvelles formes se trouvent, consciemment ou non, sous l'influence de l'art moderne, comme la plus pure expression des courants spirituels de son époque. »



DAN ERCEANU:
Gravure en bois pour les poèmes
de Léopold Sédar Senghor

Les termes de cette nouvelle pensée auront assurément aussi leur effet caractéristique sur l'esthétique du livre. Réduisant à l'essentiel la multitude de buts et d'exigences de l'œuvre imprimée d'aujourd'hui nous pensons qu'on pourrait s'arrêter, en principe, à deux de ses composantes majeures, la tâche du livre *d'informer* (de dispenser des informations de quelque nature qu'elles soient, dans le sens le plus large du terme information), et, en dernier lieu, que le livre se propose d'inciter à désirer l'information. Si le premier de ces traits est décelable, en intention, dans toutes les époques de développement « alphabétisé » de l'intellect humain, l'autre apparaît, presqu'en exclusivité, comme caractéristique de l'époque contemporaine. Il peut se traduire par l'insistance avec laquelle cette époque réclame pour l'homme une élévation du niveau moyen de son information. On comprend qu'une telle tâche est très difficile et le devient d'autant plus que la quantité immense de papier imprimé jetée sur le marché mondial oblige à de sérieux efforts de discernement de la part de l'individu désireux de s'informer. C'est pourquoi le constituant de « signal » ajouté à la physionomie du livre a un rôle d'une pregnance particulière. Ce signal a un fonctionnement exclusivement optique: il signifie format, couverture, illustration, caractères en général, donc, tout ce qui tient du design du livre.

Ce mouvement novateur dans le domaine de la conception du livre ne tarde pas à gagner, dès les dernières années du siècle passé, presque toute l'Europe, s'étendant rapidement aussi au-delà de l'Atlantique. L'Angleterre, l'Allemagne, la France, la Belgique, la Hollande, puis l'Europe centrale et de l'est s'alignent l'une après l'autre dans des formes qui deviennent souvent spécifiques à la vision nouvelle d'un art qui dans les siècles qui ont suivi la Renaissance semblait avoir perdu graduellement son caractère distinct. Les satisfactions offertes par la complexité de la création des livres suscitent l'intérêt d'un nombre extraordinairement grand d'illustres promoteurs de l'art moderne lesquels, à titre d'essai ou par une activité intense et souvent novatrice, se laissent conquérir par la fascination de l'œuvre d'architecture plastique qu'est l'art du livre.

En Roumanie, le souci de l'aspect esthétique du livre connaît une évolution en quelque sorte similaire à celle de l'Europe centrale et occidentale, phénomène dû en premier lieu à une tradition bien établie, qui avait allié aussi bien l'activité des copistes médiévaux de manuscrits que celle de la file ininterrompue d'imprimeurs et de créateurs de livres du XVIe au XIXe siècle à un désir accentué de connaissance, associé graduellement à une passion bibliophile et qui a caractérisé l'intellectualité roumaine sur le parcours de tout son développement historique. La situation du livre roumain au tournant du XIXe vers le XXe siècle témoigne, en dépit des vicissitudes d'ordre historique qui s'opposaient au progrès culturel, d'un développement organisé, bien mis au point, de l'activité typographique à cette époque, nombre de livres roumains se plaçant, en tant que réalisation esthétique, à un degré d'égalité avec les réalisations de ce genre de pays ayant une tradition dans ce domaine. Le fait est attesté par les expositions universelles d'arts graphiques de Liège (1894) et de Paris (1900) qui décernent des médailles d'or à des livres imprimés en Roumanie. Les chiffres indiqués par des enquêtes industrielles de ces années nous semblent du reste particulièrement significatifs. Par exemple, s'il n'existaient en Roumanie en 1863 que 27 établissements graphiques, en 1901 leur nombre s'élevait à 172 (dont 27 appartenant déjà à la grande industrie) et avait atteint 241 en 1912. Un souci marqué pour l'aspect soigné des livres se manifeste surtout dans le cadre de grandes institutions qui disposent de moyens modernes d'exécution graphique: c'est le cas des maisons d'éditions *Socec*, *Samitca*, *Carol Göbl* et surtout *Minerva*, maison qui réussit à réaliser, avant 1918, un certain style propre de la graphique de livre, réunissant des formes d'ornementation de l'ancienne imprimerie roumaine et des éléments ornementaux d'inspiration folklorique.

En dépit du fait que la période de l'entre-deux-guerres apportait une diminution accentuée de l'intérêt des éditeurs pour la physionomie générale de leurs publications, l'effort de quelques maisons d'édition dont les buts culturels n'étaient pas défavorisés par ceux de nature financière (c'est le cas de la *Cultura Națională* de Bucarest et du *Scrisul românesc* de Craiova), de même que l'apport d'artistes réputés de l'époque tels que N. N. Tonitza,

LIVIA RUSZ:
Illustration au
Don Quichotte de Cervantès

Camil Ressu, J. Al. Steriadi, A. Demian, contribuent à la réalisation d'éditions réussies de la littérature roumaine et universelle.

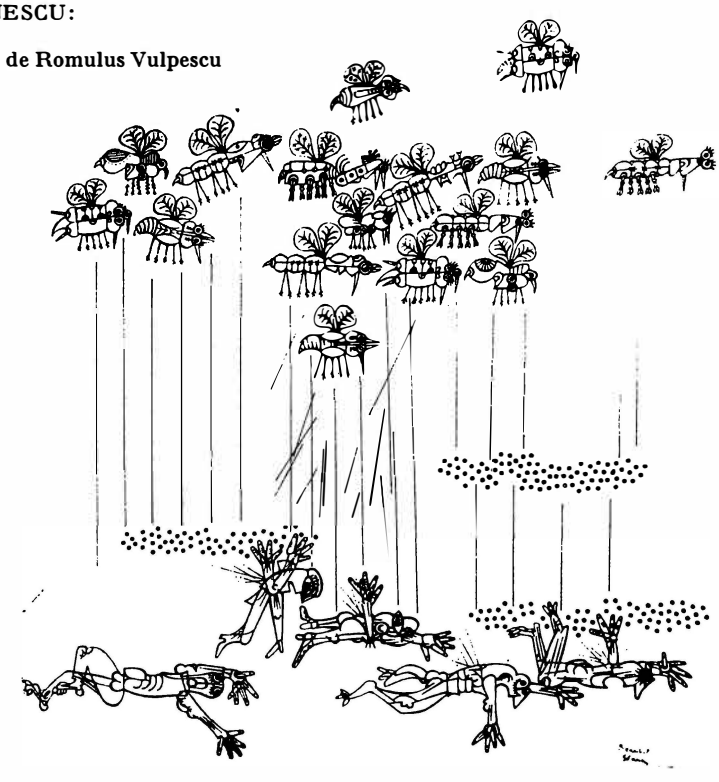
Les nouveaux conditionnements et les nouvelles missions sociales de la culture, déterminées par les changements fondamentaux qui se produisirent en Roumanie après la deuxième guerre mondiale, ont provoqué, de toute évidence, un puissant relancement de l'activité d'édition. Des nécessités d'ordre culturel réclamaient cependant au livre, surtout dans la première décennie de l'après-guerre, de répondre en premier lieu à son rôle d'acte informationnel multiple, raison qui laissera au second plan l'opportunité ainsi que la réalisation d'éditions à statut de réalisation graphique d'exception. Ce handicap, commandé par des conditions historiques objec-

tives, est toutefois rapidement dépassé, en sorte qu'on assiste dès la fin de la cinquième décennie, à la réalisation d'éditions princeps particulièrement soignées, pour l'aspect graphique, surtout en ce qui concerne l'illustration, souvent confiée à des artistes remarquables tels que Florica Cordescu, Corneliu Baba, Petre Vulcănescu, Ştefan Constantinescu, Coca Creţoiu, Geta Brătescu, etc.

L'évolution ascendante de ce chapitre de l'architecture du livre continue ensuite sans interruption, et on en arrive ces dernières années à voir s'annoncer un climat très favorable au développement d'une conception harmonieuse et esthétique du livre roumain moderne. Parallèlement à l'ancienne école, traditionnelle, de graphiciens-illustrateurs, la jeune génération d'artistes du livre commence à jouer un rôle de plus en plus déterminant dans l'imposition de nouvelles modalités de design du livre, en concordance avec les impératifs de la grammaire des formes contemporaines. La reconnaissance intérieure et internationale de ces efforts pour le renouvellement du fonds de lois qui régissent l'esthétique du livre ne tardera pas. Les salons nationaux du livre organisés au cours des dernières années constituent une excellente occasion de confrontation critique de l'expérience des maisons d'édition roumaines. D'autre part, de grands forums internationaux du livre, tels que l'Exposition internationale du livre de Leipzig (1971, 1972) ou la Biennale internationale d'illustration du livre pour enfants de Bratislava (1975, 1977) ont accordé des prix et des diplômes d'honneur à des œuvres réalisées par les graphiciens Mircea Dumitrescu, Val Munteanu, Roni Noel, Valentina Boroş, Done Stan et Aurel Stoicescu.

Répondant à une diversification bien équilibrée, en Roumanie, les différents compartiments de la production des livres offrent à ceux qui y participent la possibilité de développer des modalités d'activité appropriées au type de l'œuvre imprimée et au public auquel celle-ci s'adresse plus particulièrement. Sans pouvoir encore parler de l'existence d'une école du design du livre, il s'agit cependant d'un art où la place essentielle est tenue par la relation unique entre le créateur du livre et le texte au service duquel il se place; d'autre part, on peut mentionner certains domaines du livre roumain où la qualité d'exception des artistes qui ont participé à la réalisation de certaines éditions a constitué le point de départ d'une série d'œuvres représentatives. On peut énumérer, dans cette situation, une succession d'excellentes éditions de poésie (mentionnons, entre autres, les *Chants sur la voix humaine* de Walt Whitman, dus à Emil Chendea et les *Sonnets à Orphée* de Rilke, illustrés par Vasile Kazar), les éditions de littérature étrangère de la collection « Globus », par exemple, à la réalisation desquelles ont contribué de nombreux graphiciens de la jeune génération (Ion State, Dan Erceanu, Wanda Mihuleac, Sergiu Dinculescu, Aurel Bulacu, Mircea Dumitrescu, Done Stan, Dan Staman, Viorel Popescu, Peter et Georgeta Pusztai) et, enfin, un grand nombre de remarquables livres pour les enfants qui ont bénéficié du talent d'artistes spécialisés dans ce domaine: Marcela Cordescu, Livia Rusz, Val Munteanu, Adriana Mihăilescu, Clelia Ottone, Ileana Ceauşu-Pandele, Done Stan, Felicia Andraşiu-Avram.

BENEDICT GĂNESCU:
Illustration aux
***Textes antifascistes* de Romulus Vulpescu**



★

Nous avons tenté d'analyser dans ces pages les éléments qui ont conditionné l'interdépendance entre les relations socio-culturelles d'un espace historique délimité et la réponse qui leur a été donnée par un art aussi déterminé dans le temporel que l'art du livre. Cependant, et bien qu'un texte aussi restreint ne puisse prétendre à des conclusions définitives, nous désirerions conclure en accentuant une fois de plus que dans les conditions de la civilisation contemporaine, cet art du livre constitue, par sa référence continuelle au milieu quotidien, un mécanisme subtil mais en même temps puissant et sensible pour l'évaluation du pouls et de l'efficacité d'une vie culturelle.

MARIUS TĂTARU

❋ *Les Prix de l'Académie*

PRÉJUGÉS INFIRMÉS

Scrupuleuse, ne jugeant des valeurs qu'après une mûre réflexion, au-delà de ce qui pourrait être seulement un engouement passager, l'Académie de la R.S. de Roumanie a adopté depuis quelque temps le principe de ne décerner ses prix pour la création scientifique et artistique qu'après un laps de temps appréciable. Cette année, par exemple, les lauriers ont été accordés à des ouvrages parus en 1976. Cependant, quand la liste fut devenue publique, personne n'eut le sentiment qu'on rappelait ainsi à notre attention des productions déjà « anciennes », mais bien celui que les prix soulignaient le caractère *actuel* de chacune des œuvres couronnées. C'est un phénomène significatif et réjouissant, à même d'infirmer un préjugé classique (malheureusement alimenté, à diverses époques et en maints endroits, par suffisamment de confirmations) que de tels forums auraient la tendance de consacrer plutôt les esprits conservateurs ou traditionalistes.

Pour sa part, l'Académie de la Roumanie socialiste démontre une fois de plus par ces distinctions que le souci de cultiver et de promouvoir les valeurs ne doit point être confondu avec l'inertie et le manque de confiance dans la force créatrice de l'audace. On pourrait même affirmer que la liste des prix récemment décernés semble révéler une opposition délibérée à l'ossification routinière de la conception aussi bien que du goût. Dans ce qui suit nous n'allons pas nous référer aux prix décernés pour la création scientifique, où il suffit de parcourir les thèmes abordés et les résultats obtenus pour discerner clairement l'orientation vers une science liée aux nécessités de l'accélération du progrès social et économique, à la pulvérisation continuelle des limites du savoir, à la curiosité nécessaire même dans des domaines gouvernés par l'autorité de conclusions qui ne sont définitives qu'en apparence. Du point de vue que je viens d'énoncer, ce sont surtout les prix pour la création littéraire et artistique qui me semblent les plus révélateurs pour l'esprit toujours jeune des jurys de l'Académie.

Le prix « Ion Creangă », par exemple, pour des œuvres en prose, revient à deux des livres dont on a le plus débattu ces dernières années: *La treille de lambrusque* («Galeria cu viță sălbatică »), de Constantin Ţoiu et *Moitié plus un* (« Jumătate plus unu ») de Mircea Horia Simionescu. Le premier de ces romans est une profonde méditation sur la condition humaine dans la révolution socialiste, éclairant, avec passion pour la vérité mais aussi avec

un remarquable sentiment des nuances, les aspects souvent contradictoires et parfois tragiques des rapports de l'individu avec la société. Le livre fait, avec une probité lucide, le procès de la distorsion des idéaux lorsqu'ils sont manœuvrés par le subjectivisme sectaire, manichéen ou abusif, affirmant en même temps que l'homme, la collectivité humaine sont en mesure et doivent éliminer de l'histoire de telles distorsions et empêcher leur réapparition pour que la révolution suive son cours libérateur et constructif. La rectitude morale de ce roman a vite fait de l'imposer de façon durable dans les catégories de lecteurs les plus diverses, bien que «La treille de lambrusque» ne soit pas ce qu'on appelle une lecture facile: la propension à des dissociations infinitésimales, à des analyses subtiles justifie à notre avis l'opinion que le style dense de Constantin Ţoiu devient parfois touffu.

Mircea Horia Simionescu, l'autre lauréat du prix « Ion Creangă », est lui aussi un auteur cultivé et un raffiné du style. Mélange charmant (mais aussi détonant !) de livresque et de fraîcheur de l'observation « sur le vif » des caractères et des mœurs, *Jumătate plus unu* dynamite avec une bonne humeur en apparence nonchalante, avec une disponibilité constamment renouvelée pour les jeux de la fantaisie, les clichés contraignants, les idées reçues et les phrases toutes faites. La mise à nu de la paresse intellectuelle, de la platitude, de la stéréotypie comportementale a comme pendant l'invitation de parcourir les jardins si diversement peuplés de l'inventivité humaine, toujours génératrice de beauté. La formule kaléidoscopique du livre (dans le genre des faux « dictionnaires » onomastiques imaginés par M.H. Simionescu dans les deux volumes intitulés *L'Ingénieux bien tempéré* (« Ingeniosul bine temperat ») qui lui ont valu la notoriété nous révèle, outre la disposition ludique, déjà mentionnée, une bonne assimilation critique, dans un esprit moraliste d'une profonde rigueur intellectuelle, d'une certaine avant-garde de l'entre-deux guerres, devenue *(horribile dictu!)*... tradition.

Ecaterina Oproiu, la lauréate du prix de dramaturgie « I.L. Caragiale », est elle aussi, et depuis longtemps, un esprit incommode et redoutable pour les imbus d'inerties et de préjugés. Après *Je ne suis pas la tour Eiffel* (« Nu sînt turnul Eiffel ») — une apologie de l'énergie de la jeunesse, qui se refuse aux dogmes et aux obédiences conformistes, mais qui sait se dévouer avec enthousiasme, à la création libre et libératrice — sa deuxième pièce, *Interview* (« Interviu »), qui fait salle comble depuis deux saisons dans plusieurs théâtres de Roumanie, pose sans ménagements et sensibleries le problème de l'affranchissement décidé des femmes de leur multiséculaire condition subalterne. Par des successions rapides de situations à un rythme de *staccato*, et d'où émergent des types humains pittoresques parfois mémorables, *Interview* s'attaque furieusement à la démagogie de ceux qui, tout en reconnaissant dans leurs discours la nécessité d'une totale égalité des sexes, s'ingénient en fait à l'entraver et à la saper. Mais ce qui est important c'est surtout que la pièce, par la réalité des conflits, convainc son public. Elle nous convainc qu'il ne s'agit pas là de « concéder » avec magnanimité certains droits, mais bien de créer et traduire tout naturellement dans les

faits la mentalité d'un homme libéré de la contrainte des aliénations et des subordinations d'antan, rattachées à la longue histoire de l'exploitation de l'homme par l'homme.

Les lauréats du prix de poésie « Mihaï Eminescu » sont deux auteurs qui représentent des générations différentes: le quadragénaire Gheorghe Tomozei, pour son volume *La gloire de l'herbe* (« Gloria ierbii ») et Mircea Dinescu (né en 1950), pour *Le propriétaire de ponts* (« Proprietarul de poduri »). Tout en différant par leurs options stylistiques — car Tomozei est depuis longtemps un adepte du vers musical, d'une tonalité traditionnelle, mais qu'il sait faire briller d'un éclat surprenant, tandis que Dinescu, fouettant avec frénésie les mots et les images, les fait exploser pour les regrouper ensuite avec un plaisir évident de la surprise — les deux poètes se réclament d'une même confiance dans la pureté, du même orgueil d'un vitalisme combattant pour les valeurs de la responsabilité et opposé à toute stase de la sensibilité ou de la pensée. Dans cette direction, Tomozei, qui a l'air plus « rangé », éclate parfois en accents pathétiques à même de bouleverser des harmonies préétablies, tandis que Dinescu, insurgé que ses brusqueries d'adolescent semblant rattacher à Rimbaud, sait trouver des cadences graves sinon solennelles.

Dans le domaine de la critique littéraire, deux livres ont reçu le prix « Bogdan Petriceicu Hasdeu »: *Sadoveanu ou l'utopie du livre* (« Sadoveanu sau utopia cărţii »), de Nicolae Manolescu et *Ecrivains roumains d'aujourd'hui* (« Scriitori români de azi ») II, d'Eugen Simion. Les deux auteurs, bien que plutôt jeunes, sont deux voix écoutées de la critique roumaine contemporaine. Ce ne sont pourtant pas des voix de « pontifes », mais bien d'esprits qui aiment la controverse — et qui en ressentent le besoin ! — se refusant de par leur nature aux reliquaires bien fermés où les valeurs sont rangées pour être soumises ensuite à l'adoration. Toujours remettre en discussion les trésors littéraires déjà homologués, proposer de nouvelles interprétations fussent-elles choquantes, renouveler les critères d'investigation et d'appréciation sont pour les deux poètes une manière d'être essentielle pour un critique moderne. Le prix de l'Académie récompense, croyons-nous, justement cet effort de dépasser les formules établies, de dynamiser la relation œuvre-public, essentielle pour une culture vivante et viable.

C'est d'une orientation similaire que relève aussi le choix des lauréats dans d'autres domaines artistiques. Le prix « Ion Andreescu », pour la peinture, a été accordé à Horia Bernea pour la série de toiles *Colline IV* et à Dan Hatmanu, pour le cycle *Jassy, hier et aujourd'hui*. Ce qui caractérise l'art de Horia Bernea est l'effort d'appréhender le réel par l'approfondissement d'un motif unique. La colline qui l'obsède est un lieu où le géologique rencontre l'intervention humaine. Sous l'apparence calme, figée, du paysage, envisagé sous des angles différents ou à des moments qui diffèrent du fait de l'éclairage, de la situation ou de la saison, etc., on

devine tout un monde de tensions, d'existences qui se croisent, qui se conditionnent réciproquement pour se fondre dans une synthèse miraculeuse: la Vie. La *Colline* de Bernea est toujours la même et toujours autre, comme dans un écoulement héraclitéen. Dan Hatmanu est fasciné lui aussi par le processus du devenir, mais d'une autre manière: il évoque la ville de Jassy — cette ville où il vit et travaille depuis plusieurs années — par ses habitants, par le pittoresque des rues, des maisons. Tout cela dans une manière mi-sentimentale, mi-ironique, parfois fantasque, de sorte que non seulement le Jassy « d'hier », celui des souvenirs, mais aussi celui « d'aujourd'hui » nous apparaît comme à travers une buée de féerie familière, domestique, où l'on est introduit tout doucement, réalisant une agréable communion avec le peintre que l'on sent toujours à ses côtés, tel un guide rêveur, vibrant de sympathie humaine.

On peut donc conclure que les œuvres que des prix ont distinguées nous révèlent des visions, des styles et des orientations thématiques particulièrement riches et variées. Le fait qu'elles voisinent, de par leur valeur, sur une même liste d'options témoigne, d'une part, de la large disponibilité et du manque de préjugés des jurys académiques et, d'autre part, de la fertilité du « sol » où de telles valeurs peuvent pousser librement.

ŞERBAN STATI

HUMANISME — VISION ET INCARNATION

Pénétrant et subtil connaisseur du marxisme, esthéticien marxiste lui-même, Ion Ianoşi pose comme prémisse méthodologique, dans le préambule des deux études qui constituent le volume publié récemment dans la collection « Sinteze » des éditions Eminescu, une précision de principe sur le *caractère créateur* du matérialisme dialectique et historique en tant que marque dominante de ses fondements théoriques et de ses émergences dans la pratique. Énoncée dans le prologue « Dialogue et esprit de suite », la créativité du marxisme est illustrée sans intermittences comme un attribut dialectique, vertical, qui implique renouveau, dynamisme, confrontation au plus profond de l'identité théorique de la *vision* et dans l'immédiateté pratique de son *incarnation*. La mobilité — Ion Ianoşi le prouve pertinemment — est consubstantielle au marxisme qui serait acculé à désavouer sa propre méthode dialectique, en dérogeant à l'impératif structural qu'il se donne, s'il n'assumait pas les rétroactions, la réflexivité même de la dialectique, qui demande à la doctrine de ne pas se figer dans un système hiératique d'axiomes — cortège idolâtre du dogme — mais, au contraire, de mobiliser ses significations, en les façonnant et développant dans le processus infini de l'histoire. Monnaie courante, ou peu s'en faut, l'affirmation de l'indivision du renouveau et de l'esprit de suite, dans le cas du marxisme, trouve sous la plume de Ion Ianoşi un ton péremptoire. Du point de vue dialectique, le marxisme ne saurait manifester sa fidélité, son attachement aux principes fondamentaux du système, qu'en les assumant à titre d'idées en action, susceptibles de maintes réfractions à travers les prismes de l'histoire et du spécifique socio-national. Le marxiste authentique, conséquent, pense I. Ianoşi, est profondément ancré dans l'histoire, dans le concret de l'ontologie sociale, dans la recherche d'une perfection toujours perfectible, d'une vérité délestée d'allégories transcendantes et épurée d'accents absolutistes.

Il n'est pas dépourvu d'intérêt de noter que la consécration de l'identité verticale, identité en devenir de la vérité, ne s'encroûte pas non plus dans la lettre d'un postulat, fût-il dialectique, mais s'anime en étoilant les divers tissus conceptuels du livre. Ce faisant, l'identité dynamique de la vérité s'investit dans le concret moyennant maintes références à l'actualité dont le but est de permettre au lecteur d'identifier, dans la dernière section du livre, « Sens contemporains », l'assertion préliminaire sous l'espèce de la réalité idéologique de l'humanisme socialiste roumain. Nous nous trouvons donc en présence du diagramme complet d'un itinéraire de pensée et d'investigation du réel: la vision s'incarne, prend contour et poids en acquérant la densité significative du fait social.

L'analyse de la démocratie socialiste roumaine est pour Ion Ianoşi une occasion de saisir sur le vif le

caractère créateur du marxisme et en surprend, dans sa dialectique vivante, toute la vocation humaniste-novatrice. En formulant l'impératif de la *multilatéralité* dans la formation de l'homme nouveau, à titre de modèle humain prospectif, spécifique d'une période de transition au communisme, le Programme du Parti Communiste Roumain illustre la capacité de synthèse du socialisme, sa capacité insigne de surmonter les anciens états d'antinomie et, partant, de jeter des ponts entre les contraires d'autrefois. Là où le capitalisme se heurta à des contradictions, ou exaspère le tranchant de certaines cassures, le socialisme décèle des consonnances et des interactions, en se donnant pour but et en réalisant l'effacement des différences du travail physique d'avec le travail intellectuel, la mise entre parenthèses des dénivellations entre l'urbain et le rural, l'esthétique et le fonctionnel, la suppression de la contradiction entre l'identité structurale de certains modèles et la perspective de leur devenir historique.

Le nouveau sens conféré par le marxisme à la philosophie, sa convocation dans l'immanence des processus humains loin des sphères transcendantes, et la rencontre, sur ce terrain, de l'amour de la sagesse avec le respect du travail, sous la forme de la « philosophie du travail », font surgir, sur le tracé de la pensée et de la pratique, une confluence à la place d'une bifurcation: *l'homme solitaire*, produit de marque du capitalisme, est supplanté par *l'homme solidaire*, fruit de son travail non-aliéné, l'être humain affranchi de la «subordination asservissante par rapport à la division du travail », l'homme qui a fait le bond de l'« empire de la nécessité dans l'empire de la liberté » où *l'omnilatéralité* — mot cher à Ianoşi — ne sera guère une préférence subjective, mais une loi objective. À bien y regarder, la réflexion de I. Ianoşi sur les sens du travail, la démocratie et la culture va dans le droit fil de la pensée marxiste dont l'auteur entreprend de dégager le pouvoir de prospection et de modelage: l'homogénéisation de la société, le rapprochement entre *homo faber* et *homo aestheticus*, l'implication des structures sociales dans l'intimité de l'acte de création et de diffusion des valeurs, l'affirmation du caractère de totalité sociale de l'acte individuel de beau — composantes du processus de démocratisation de la culture, sont autant de fenêtres ouvertes vers l'idéal de l'homme multilatéral, préfiguré par Marx et acheminé vers une réelle plénitude par le modèle de l'humanisme socialiste.

Bien entendu, la saveur du livre est tout entière dans l'itinéraire de l'idée de continuité et de renouvellement illustrée, par son auteur, dans le passage de la préfiguration théorique à la configuration pratique. De par sa substance, le livre est de nature à dévoiler les vertus moyennant quoi le marxisme soutient, voire renforce, l'entrelacement de la théorie et de la pratique, les attributs intrinsèques qui projettent l'identité de certains principes sur la spirale de l'histoire, de l'interprétation et de la confrontation, sans rendre cette identité méconnaissable.

Quelle voie plus fructueuse et plus véridique pouvait choisir Ion Ianoşi, à cette fin, que celle de « surprendre la genèse et la structure de

la pensée de Marx, Engels et Lénine »? En mettant à profit l'expérience de la publication antérieure, à ses bons soins, de trois anthologies de textes des classiques de la pensée matérialiste dialectique et historique, I. Ianoşi peut se targuer d'être en possession de tous les leviers pour mobiliser, dans une vision unitaire, les compartiments de cette pensée afin de dévoiler l'unité organique du système, la cohérence de la conception sur la nature et la société.

Ainsi explore-t-il en premier lieu le terrain de rencontre de la conception matérialiste et de la méthode dialectique, en faisant ressortir nettement que la soudure entre la vision ontologique et la conception gnoséologique est conçue selon le critère de la pratique. La raison du marxisme étant identifiée dans l'application de la science des connexions à l'ensemble d'une ontologie matérialiste, le chercheur roumain poursuit la genèse de l'humanisme marxiste en signalant la continuité profonde, souterraine, de Marx sur l'« homme concret », projeté dans le tissu des relations sociales, tissu constitutif puisqu'il définit au mieux la véritable essence de l'homme. Ce qui est surtout digne d'intérêt, c'est la polémique implicite que Ianoşi engage avec le philosophe Althusser dont les thèses accusent, en proportion variable, déterminée par les fluctuations de ses propres positions, certaines césures et discontinuités dans la pensée des classiques du marxisme. Bien connue et souvent objet de polémique, la thèse d'Althusser sur l'« antihumanisme théorique » de Marx reçoit une réplique pertinente dans les pages du livre de I. Ianoşi, dans la perspective d'une intelligence immanente et objective-structurale de l'essence humaine, irréductible à l'individualisme bourgeois et au subjectivisme existentialiste.

Après l'ample parenthèse consacrée à la genèse de la philosophie marxiste de l'homme, Ianoşi abandonne la perspective diachronique au profit d'une perspective synchronique susceptible de mettre en évidence *l'isomorphisme* du matérialisme dialectique et du matérialisme historique. La mise en discussion de la réalité sociale, du devenir de l'humanité comme « processus historique naturel », l'insistance sur la valeur formative du travail, dans la corrélation fondamentale sujet-objet, tout ceci ne pouvait pas manquer d'entraîner une série de réflexions sur la culture et la civilisation comme *topos* de l'essence humaine objectivée. Nous retiendrons le point de vue relationnel sur l'art en tant que dimension structurellement impliquée dans les totalités coexistensives de l'ontologie, de la gnoséologie et de l'axiologie. L'acte de création et de socialisation de la valeur subjective recoupe tous ces sous-ensembles de la réalité sociale d'où le haut degré de « structuralité » de la méditation de l'esthéticien roumain sur la place de l'art dans le système marxiste. Le lecteur attentif des volumes antérieurs de Ianoşi, *Dialectique et esthétique* (1971), *Esquisse pour une esthétique possible* (1975) a déjà conçu l'utilité de la mise dans le circuit dialectique de la valeur sociale du fait de création. Étayé d'arguments solides, ce point de vue est cependant loin d'être insolite; sa relative nouveauté consiste dans l'actualité percutante des

arguments, invoqués à l'abri de toute platitude, qui, malheureusement, se glisse parfois encore — l'auteur le reconnaît d'un œil critique — dans la pratique de la démocratisation de la culture. Justement pour que ce programme généreux et solidement muni contre la vulgarisation ne soit sujet à aucun « aplatissement », Ion Ianoşi se situe sur une position militante, constructive, aux antipodes de la frigidité spéculative, pour démontrer, des arguments viables à l'appui, l'appartenance de l'art au monde réel.

DAN-ION NASTA

ÉTUDES SUR EMINESCU

Envisagée dans la perspective du moment historique, la parution de quelques nouveaux ouvrages consacrés à Mihaï Eminescu, n'est peut-être pas l'œuvre du hasard.

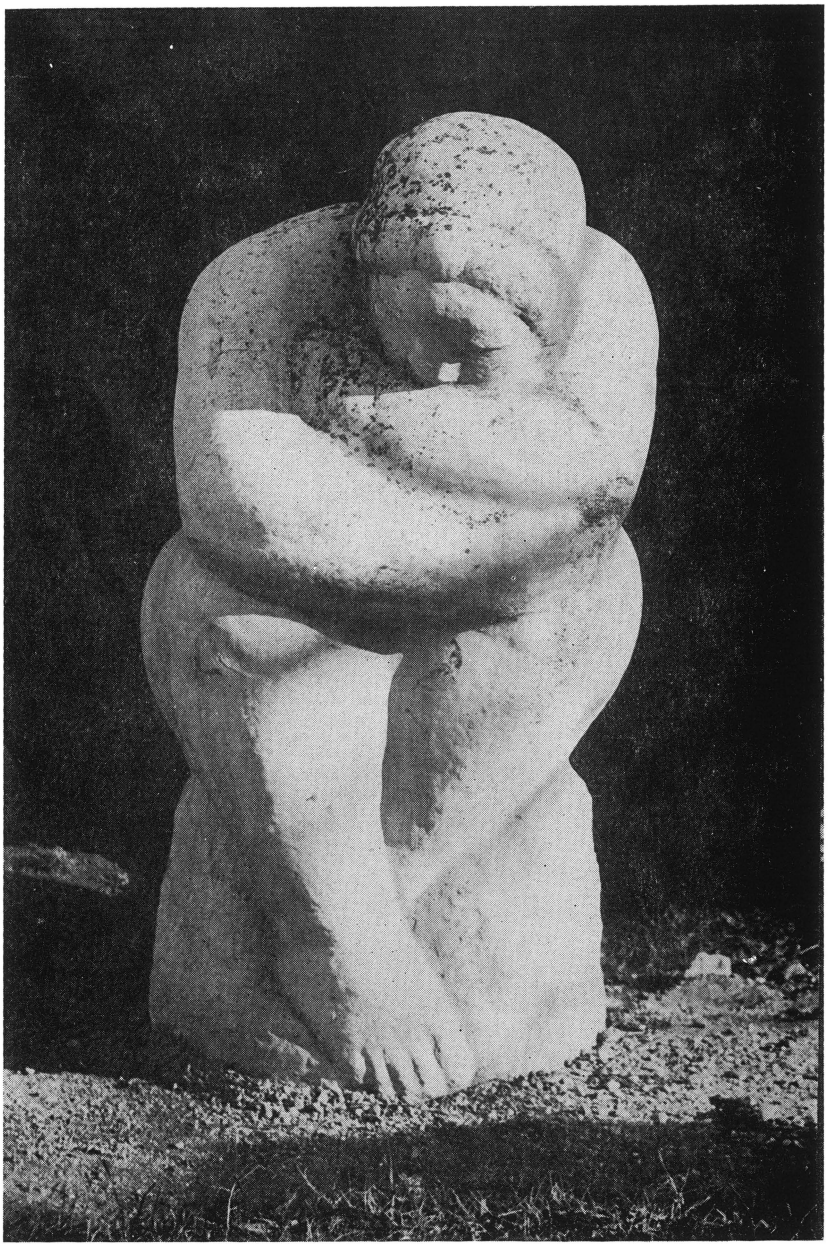
Courant de sensibilité profonde, le romantisme jouit actuellement dans le monde d'un intérêt renouvelé, et ses représentants de marque, dont certains encore incomplètement connus, s'imposent à l'esprit moderne surtout lorsqu'ils allient l'incandescence du sentiment à la profondeur de la pensée. C'est aussi le cas du poète roumain.

Poussés par le même intérêt, le professeur français Alain Guillermou ainsi qu'une érudite indienne, le Dr Amita Bhose, ont élaboré, dans leurs livres *Genèse intérieure des poésies d'Eminescu* (« Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu ») et respectivement *Eminescu et l'Inde* (« Eminescu şi India ») des visions remarquables sur le lyrisme du poète roumain, publiées dans la collection consacrée par la maison d'édition *Junimea* aux meilleurs contributions à l'image profonde et aux multiples facettes que mérite cette œuvre de génie.

Thèses de doctorat l'un et l'autre, les ouvrages incluent de vastes lectures et de méticuleux dépouillement de sources, des activités d'interprétation qui respirent la passion et l'érudition. Alain Guillermou n'a pas eu l'ambition d'un travail de synthèse. Il a étudié, avec une patience extrême, la grande édition critique de la poésie d'Eminescu, réalisée par l'académicien Perpessicius, pour y recueillir des témoignages sur le devenir de la conception poétique chez Eminescu, comme un navigateur rassemblerait diverses précisions sur la vitesse des navires, sur leurs mâture, leur voilure, leur tonnage ou leur tirant d'eau. Il en résulte une série de micro-monographies concernant les 90 poèmes choisis comme sujet d'étude.

ŞTEFAN LUCHIAN:
Le Bain de l'enfant

CORNEL MEDREA:
Ève



L'essai embrasse les couches successives de cristallisation de chacune des poésies, mais aussi celles de la vision poétique d'ensemble. On y étudie les structures lexicales et celles des images, leur variation d'une étape de création à l'autre, sur le parcours qui va des vers des débuts aux grandes créations de sa maturité. La pénétration dans le « laboratoire » de création signifie pour le professeur français non pas une opération de fractionnement en détails, mais l'occasion de mettre en lumière les qualités d'exception du fluide éminescien, la richesse de sentiments, la variété des tonalités, depuis la délicatesse de la rêverie jusqu'à la véhémence de la satire, depuis le sourire attendri jusqu'au dégoût amer.

Le groupement autour de quelques thèmes (opéré dans *l'Index operum* donné à la fin de l'ouvrage) a encore un autre mérite, propre à la méthode de l'érudit français: il en résulte moins une intention de généraliser qu'une explication des affinités littéraires d'Eminescu avec le folklore autochtone, avec la contemplation orientale, avec les grands thèmes de la philosophie romantique, etc.

Alain Guillermou, qui a publié en 1962 sa thèse de doctorat à Sorbonne, fait des jugements comparatistes de substance entre le *Moïse* d'Alfred de Vigny et *l'Hypérion* d'Eminescu; il remarque avec pertinence que le messianisme et le titanisme vont de pair dans le romantisme européen, et que les visions et les solutions des deux poètes, malgré la similarité des sujets, sont indépendantes, parfaitement adaptées au modèle intérieur de chacun d'entre eux et révelant des interprétations distinctes de l'élément mythologique (de facture biblique chez Vigny et folklorique chez Eminescu) et de l'élément cosmique, qui, chez Vigny, s'intègre à l'essence platonicienne et chez Eminescu, se spiritualise jusqu'au démonisme.

L'étude approfondie des variantes des *Lettres*, de *Călin* ou de *Au long des peupliers impairs* conduit Guillermou à des conclusions fort intéressantes sur l'élévation du concret autobiographique au général-philosophique, par une sédimentation progressive des formulations poétiques primaires, brutes, conduisant à des expressions épurées, jusqu'à l'essentialité. Par exemple, l'exégète pense que le pessimisme d'Eminescu doit être corrélé avec sa misogynie, résultant d'une expérience personnelle malheureuse. Ces « sources » de la disposition philosophique du poète peuvent, en effet, constituer des explications, mais elles doivent se rapporter aux facteurs d'ordre social, etc. Pour ce qui est de l'image éminescienne de l'univers, image d'une exceptionnelle force de synthèse, l'érudit français lui accorde un statut tout à fait à part parmi les formules romantiques qui, le plus souvent, se dissolvent dans des représentations divergentes ou violemment mystérieuses.

Amita Bhose de son côté, considère qu'il y a une relation organique entre Eminescu et l'Inde, relation multipliée par l'existence d'un fonds commun de sensibilité de la méditation. L'étude entreprise par Amita Bhose en vue de clarifier celles des idées éminesciennes qui remontent le fil de la pensée orientale, vers les grands poèmes de l'Inde, a pour élément directeur une correspondance

évidente, ou plutôt une affinité d'ordre philosophique. Le grand romantique roumain est attiré par le polithéisme védique. Il trouve dans l'idéal exprimé par les hymnes védiques — culte de la nature et entrée, par la mort, dans la mémoire cosmique — un appui pour sublimer ses tourments psychiques dans la poésie. L'idée d'Amita Bhose, en une certaine mesure anticipée par Edgar Papu dans quelques-uns de ses écrits antérieurs, s'appuie sur la conviction que la suprême purification, présente dans *Sakountala*, éclaircit et «élève» le ciel lyrique du grand poète. Ce phénomène avait été envisagé par de nombreux exégètes comme un résultat des suggestions du romantisme allemand. Amita Bhose est d'avis que la substance dont se nourrit Eminescu trouve un parachèvement dans les couches profondes de sensitivité de la pièce de Kalidasa et qu'il s'y produit une confluence spirituelle directe, supérieure qu'il est impossible de négliger ou de réduire à un quelconque registre accidentel.

Eminescu avait lu les *Védas* indiennes en 1875, les *Upanishades* en 1879 et s'était familiarisé avec la culture indienne, aussi, lorsqu'il entreprend la lecture de Schopenhauer, n'est-il pas surpris par les rites hindous. Une pareille découverte conduira l'érudite indienne à d'autres conclusions. Il est peut-être discutable si Eminescu refait dans *Hypérion* les dialogues entre Bouddha et Ananda, mais il est certain qu'il puise son inspiration dans le bouddhisme, dans lequel il voit un allié de son génie contemplatif. La thèse d'Amita Bhose mérite d'autant plus l'attention qu'elle s'appuie sur une bibliographie riche et variée. L'intégration du bouddhisme dans le lyrisme éminescien se révèle aussi dans la terminologie, ainsi qu'en témoignent les notes et les traductions brutes du grand romantique roumain, retrouvées en manuscrit.

Il nous reste à montrer, en conclusion, que, si les deux ouvrages diffèrent du point de vue méthodologique, la formation des deux auteurs est en égale mesure universitaire et d'expression académique. Mais tandis que Alain Guillermou est un esthéticien pondéré, aucunement spéculatif qui centre son ouvrage sur de nombreuses précisions de détail dans l'ordre de la subjectivité romantique, combinées avec les éléments de la philosophie, Amita Bhose examine, en parallèle, les sources mythologiques et leur motivation poétique. La partie la plus fondée de son ouvrage apporte en faveur de ses affirmations des informations philologiques de premier ordre, précisant des dates, établissant des rapports plus exacts entre la pensée d'Eminescu et les points d'appui qu'il a cherchés dans la philosophie indienne, et qui devaient consolider son orientation vers l'ataraxie.

Constituant, tous les deux, des preuves du culte pour le grand poète roumain, les livres signalés représentent aussi, directement, l'effort qui devait être fait afin de recommander Eminescu à la culture universelle.

HENRI ZALIS

LA POÉSIE — POINTS DE REPÈRE

Parmi les volumes de poésies parus cette année, année riche pour la lyrique roumaine, même si le jugement de valeur que cette affirmation implique pourrait être suivi, entre paranthèses, par un point d'interrogation que le trop bref délai offert à la méditation critique suffirait à justifier, nous arrêterons notre choix à quelques volumes récents, significatifs autant pour l'évolution des auteurs que pour la diversité de formules qui caractérise le paysage de la poésie actuelle. *L'Esprit assoiffé de réel* (« Spiritul însetat de real»), 1978, le titre du cinquième volume de vers publié par Marius Robescu (né en 1943) signale d'emblée la recherche de la nouveauté, impression pleinement confirmée par la lecture des poèmes qu'il renferme. Bien sûr, il ne s'agit aucunement d'un changement radical des procédés et des thèmes, opération d'ailleurs aussi suspecte que spectaculaire, car les poètes authentiques (et Marius Robescu en fait certainement partie), à la différence des poètes mondains, ne changent pas de « visage » d'une saison à l'autre, au gré de la mode. La poésie de Robescu conserve donc la musicalité et la pureté du ton des volumes antérieurs, effets d'une minutieuse élaboration de l'image, même (ou surtout) quand elle dégage une impression de spontanéité. En général, le poète reste fidèle à ses thèmes: l'innocence à jamais perdue de l'enfance, le milieu aquatique en tant qu'élément maternel, protecteur, le rêve réconfortant et le cauchemar qui torture, les peines de la création poétique, tantôt affirmées orgueilleusement, tantôt ressenties douloureusement, l'angoisse devant la stéréotypie existentielle. La nouveauté dont je parlais, nouveauté par laquelle l'univers poétique acquiert de nouvelles dimensions pour être communiqué avec une remarquable force émotionnelle, réside dans l'attention croissante accordée au concret existentiel. L'attitude extatique chancelle devant les arguments du réel: « Ce qui appartient à la terre lui appartient à jamais / Abandonnons donc les exercices de lévitation » — dit l'auteur dans un poème qui vaut un programme. Mais ce serait une erreur d'en conclure que la poésie de Marius Robescu se cantonne dans les accidents biographiques, se privant de la dimension métaphysique. L'expérience du phénoménal infuse aux poésies de *L'esprit assoiffé de réel* un bénéfique surcroît de vitalité et — leur évitant de la sorte la rigidité conceptualiste — nous offre le privilège d'une lecture qui n'est pas seulement compréhensive mais sussi profondémant affective.

★

Une poésie dure, toujours tendue, agressive et sarcastique, refusant avec une obstination délibérée le privilège de l'« état de grâce », la pose inspirée et la rhétorique des idées creuses, telle est la poésie d'Angela Marinescu (née en 1941) à en juger d'après son dernier volume, intitulé

Poèmes blancs (« Poeme albe »), 1978. Nous retrouvons dans ce volume aussi le sensualisme qui était la note dominante de ses premiers recueils, mais il n'est plus frénétique, car l'accent est mis maintenant sur la définition d'une attitude existentielle, caractérisée par un désaccord intransigeant avec les hypostases truquées de la vie. Si nous ne savions pas que la Poésie est une, nous serions tentés de dire que nous nous trouvons devant une lyrique « virile », vu la décision avec laquelle la poétesse affronte le monde, essayant de le transformer conformément à un modèle intérieur. Pour expliquer ce modèle, elle se soumet à une autoscopie impitoyable qui aboutit à une poésie tragique à force d'être confession, impliquée dans l'existence à laquelle elle se veut identique. Les symboles de la dévotion et du sacrifice sont Antigone et Iphigénie, voix dramatiques par lesquelles la poétesse répond, se définissant elle-même, au harcèlement des sentiments de vide et aux tentations faciles. Pour Angela Marinescu la poésie est en égale mesure un langage spécifique qui exprime l'homme et le monde mais aussi un moyen d'agir sur l'homme et le monde. Cette proposition appartenant — on peut l'admettre — au programme de la poésie moderne, elle suppose un effort accru de communication, en vue de transmettre une expérience de connaissance considérée essentielle.

★

Parallèlement à cette ouverture vers la communication, qui a pour effet une perméabilisation des sens, on remarque aussi un mouvement inverse, qui tend à obscurcir et chiffrer le message, conséquence de la considération du langage poétique comme but en soi, destiné à communiquer en se communiquant lui-même. Tel est par exemple le cas de la poésie de Ion Mircea (né en 1947) publiée dans le volume *Les tendres tambours* (« Tobele fragede »), 1978. Le poète cultive, dans la lignée de Mallarmé, un lyrisme de l'absence, où les noms des objets évoqués sont accompagnés de déterminants négatifs, qui les annulent, leur présence dans le langage étant la seule attestation de leur existence imaginaire. La syntaxe alambiquée rend des états incertains, entre l'anxiété et la mélancolie, inscrits dans des images qui se réclament du surréalisme et où le poète excelle. Fin connaisseur du mécanisme des métaphores de ce type, Ion Mircea se refuse à les produire en série, étant un raffiné des parfums secrets dégagés par les mots élevés à l'état de grâce, un créateur de collocations fragiles, éthérées, d'une beauté étrange.

Dans sa tentative de pénétrer au-delà du visible, dans les profondeurs à peine soupçonnées du texte, il se heurte à la résistance des symboles hermétiques. Orgueilleux et sceptique (ou simplement prudent) le poète reste parfois sibyllin.

★

Transparente sans se refuser aux profondeurs, ironique sans tomber dans le sarcasme, la poésie de Nicolae Dragoş (né en 1938) du volume *Les rites intimes* (« Ritualuri intime ») 1978, sont l'expression d'un lyrisme modéré, de facture plutôt traditionnelle.

Les poésies du premier cycle du volume *(Autoportrait)* tracent le profil spirituel d'un artiste déjà mûr, préoccupé de trouver l'image à même de définir la poésie, suggérant, d'une manière toute romantique, l'accord entre le paysage intérieur et la nature, médiant sur l'implacable fuite du temps.

Le deuxième cycle *Silhouettes* (« Siluete ») comprend, outre la poésie des fleurs et des fruits, banale sur le plan des symboles, mais prégnante en tant que suggestion visuelle, des métaphores tenant du vol et du cosmos.

Enfin, le dernier cycle, *Poésies intimes* (« Intime »), le plus fourni, renferme les plus belles poésies du volume. Ce sont des vers d'amour, sur un monde mineur, gracieux et délicat même quand les éclats du tempérament tendent à projeter le sentiment à des dimensions cosmiques. L'image auréolée de la femme aimée, l'attente assouvie ou frustrée, les amours d'antan, voilà quelques hypostases de ces poésies d'un charme désuet.

Après les accords majeurs de la poésie militante des volumes antérieurs, la tonalité intime de ce dernier recueil prend la signification d'un contrepoint stylistique original.

VALENTIN F. MIHĂESCU

LA REVUE DES REVUES

« CAHIERS ROUMAINS D'ÉTUDES LITTÉRAIRES »

Créée en août 1973, la revue « *Cahiers roumains d'études littéraires* » (qui est déjà entrée dans la bibliographie et la nomenclature internationales sous le sigle C.R.E.L.) a été lancée à l'occasion du VIIe Congrès international de littérature comparée qui s'est tenu au Canada (Montréal-Québec). Elle est publiée aux éditions Univers (maison d'édition spécialisée dans la traduction et la diffusion des valeurs littéraires étrangères en Roumanie et dans la publication d'études et d'essais critiques sur la littérature universelle) par les soins d'un comité de rédaction dont le secrétaire est le critique Adrian Marino. Cette publication a été conçue comme un instrument destiné à accroître le rôle de la maison d'édition dans la circulation des valeurs spirituelles contemporaines en lui permettant d'ajouter à la propagation des valeurs étrangères dans l'espace roumain — qui représente le plus clair de son activité — la diffusion dans le monde (en particulier dans les milieux spécialisés) des contributions roumaines au développement de la critique et de la théorie littéraire, de la poétique et d'autres disciplines qui ont pour objet l'étude du texte littéraire. Les « *Cahiers roumains d'études littéraires* » sont une publication trimestrielle de 160 pages qui contient des études et des articles traduits du roumain ou directement écrits dans les langues de circulation internationale (en français surtout, mais aussi en anglais, allemand, russe, espagnol et italien). Il convient de mentionner que la revue publie aussi de nombreuses études signées par des chercheurs et des critiques étrangers — comme Marcel Raymond, Jean Starobinski, Etiemble, Tzvetan Todorov, Gillo Dorfles, Joseph Strelka, Ralph Cohen — ce qui est favorable à l'amorce d'un dialogue d'idées particulièrement fécond. Le sommaire de chaque numéro, organisé selon le principe monographique, est réparti en rubriques: *Études*, *Perspectives et confluences*, *La chronique des traductions*, *Comptes rendus*, *Kaléidoscope*. La sphère des préoccupations de cette revue est riche et vaste: elle comprend des problèmes d'éthique, d'esthétique et de théorie littéraire générale, de critique esthétique et d'histoire de la littérature roumaine et étrangère. Aux articles qui illustrent ces domaines de préoccupations, il nous faut ajouter des chroniques et des comptes rendus consacrés aux recherches littéraires actuelles, roumaines et étrangères, aux traductions en langues étrangères des œuvres d'auteurs roumains, classiques et modernes, ainsi que des notes sur les manifestations scientifiques et littéraires roumaines et étrangères, des présentations de revues, des présences culturelles roumaines à l'étranger, etc.

Pour juger de la manière dont les « *Cahiers roumains d'études littéraires* » se sont acquittés des tâches qu'ils s'étaient proposées, il nous semble opportun de signaler ou de reproduire quelques-unes des nombreuses apprécia-

tions qui ont été formulées à son égard dans des publications périodiques étrangères. Ainsi, le célèbre critique et théoricien de la littérature Jean Starobinski écrivait (dans le *Journal de Genève, Samedi littéraire*, du 1er février 1975) qu'en lisant cette revue on peut constater que les critiques roumains sont parfaitement informés sur ce que l'on publie hors des frontières de leur pays et qu'ils suivent avec vif intérêt les débats d'idées qui se déroulent en France et aux Etats-Unis; qu'ils n'ignorent rien des recherches modernes, en linguistique aussi bien qu'en analyse structurale ou en poétique; que leur contribution dans le domaine des techniques descriptives des problèmes littéraires ou para-littéraires contemporains s'avère pleinement originale; que, donc, la qualité de leurs travaux devrait leur assurer en Suisse des lecteurs attentifs. Etiemble la qualifie d'« excellente revue roumaine de langue française qui fait honneur à son pays », alors que *Yearbook of Comparative and General Literature* considère que les bibliothèques de tous les collèges et de toutes les universités des U.S.A. se doivent de posséder la revue C.R.E.L. *La Quinzaine littéraire* (n° 209/1975) constate que « la revue représente un effort de modernité dont il n'existe pas d'équivalent dans les pays socialistes » tandis que *Südosteuropa Mitteilungen* (n° 3/1977) affirme que « ceux qui s'intéressent à la science roumaine de la littérature trouveront dans les « *Cahiers*... » une information authentique et une base solide pour l'approfondissement des recherches futures ». De telles appréciations — et de surcroît assez nombreuses — sont, selon nous, suffisamment éloquentes pour témoigner de l'audience internationale que cette revue a su gagner.

Pour compléter cette présentation, rappelons également plusieurs des thèmes sur lesquels les sommaires ont été centrés au long des cinq années qui se sont écoulées depuis la création des C.R.E.L.: *L'écrivain et la société contemporaine* (1/1973); *Poètes modernes, poétique moderne; Le tricentenaire de Dimitrie Cantemir* (3/1973); *La littérature roumaine et la littérature européenne* (3/1974); *Aspects et méthodes de la critique* (4/1974); *Le langage littéraire et ses contextes* (2/1975); *Mihai Eminescu* (4/1975); *Comparatisme et actualité* (1/1976); *Visages du réalisme; Le centenaire de Constantin Brâncuşi* (3/1976); *Littérature orale-littérature écrite* (1/1977).

Nous nous arrêterons un peu sur l'une des dernières livraisons. Dans le n° 4/1977 *(Lecture et lectures)*, Romul Munteanu examine dans une étude concise *(À roman nouveau, lecteur nouveau)* les relations entre les romanciers et leurs lecteurs à travers des œuvres ou des démarches extra- et métalittéraires (préfaces destinées à former le goût du public, interventions critico-littéraires des écrivains eux-mêmes) et la constitution de l'œuvre par les types de lecture qui l'actualisent. L'auteur insiste sur les problèmes spécifiques que le nouveau roman français a soulevés sur le plan de la lecture, du point de vue de la réception de l'œuvre littéraire par le public. Une étude très intéressante de Micaela Slăvescu *(Lecture d'une lecture: Roland Barthes)* détaille les étapes de l'évolution de la position de Roland Barthes à l'égard de la lecture du texte littéraire, évolution qui se confond, en fait, avec celle de la personnalité du critique et de l'écrivain, situé, comme il le dit lui-

même « à l'arrière-garde de l'avant-garde ». Adrian Marino apporte des arguments en faveur de la création d'une harméneutique de la littérature, fondée sur la relation lecture historique/lecture présente, par l'adoption d'une « lecture simultanée » capable d'appréhender un objet total ou intégral de la critique littéraire *(Herméneutique et lecture simultanée)*. Signalons encore l'étude solidement documentée de Roxana Sorescu *(La lecture et la critique roumaine)*, *l'Eloge de la Relecture* formulé par Silvian Iosifescu et l'essai de Constantin Noica sur la première partie du *Cratyle* (essai qui constitue, en fait, un fragment d'une interprétation de tout le dialogue platonicien, publiée en roumain dans l'Introduction au tome III de l'œuvre complète de Platon).

Mentionnons, dans les rubriques *Chronique des traductions* et *Kaléidoscope* — (en précisant toutefois — s'il en est encore besoin — que la raison pour laquelle nous ne citons que certains articles n'est pas à chercher dans une quelconque dépréciation des autres articles, non cités, car, pratiquement, on ne saurait dire que les C.R.E.L. publient des textes inintéressants) — la présentation de la version anglaise des poèmes de Blaga, réalisée par Roy Mac-Gregor-Hartie sous le titre *The Great Transition*, la présentation de la traduction allemande du roman *Les Oiseaux* d'Al. Ivasiuc (due à Georg Scherg) ainsi que d'un massif recueil de poèmes de Léopold Sédar Senghor traduits en roumain par le poète Radu Cârneci.

Le numéro sur lequel nous venons de nous étendre un peu plus longuement a été pris au hasard, simplement à titre d'exemple. Les autres numéros, plus ou moins récents, ne sont pas moins denses et intéressants. Mentionnons encore le numéro consacré aux « idées littéraires » (1/1978), celui (actuellement sous presse) qui traite du romantisme roumain ou ceux annoncés pour 1979 *(Comparatisme et confluences; Le réalisme et le naturalisme roumains; Le roman)*.

Les numéros que nous avons mentionnés — tout comme les autres d'ailleurs — se caractérisent par le fait que « l'effort de modernité » dont nous avons parlé plus haut est étranger à la promotion d'une orientation exclusive dans la science de la littérature ou la critique contemporaine. La variété des « grilles » à l'aide desquelles s'effectue l'approche des problèmes qui font l'objet du programme de cette publication, le pluralisme équilibré des méthodes d'investigation — dont le dénominateur commun est la rigueur scientifique, la richesse des idées et le souci constant d'être toujours au diapason des réalisations « de pointe » sur le plan mondial — constituent un autre trait caractéristique de la revue C.R.E.L., propre à susciter l'intérêt, d'un large public, même en dehors des milieux strictement spécialisés.

NICOLAE BÂRNA

NOS COLLABORATEURS

LUDWIG GRÜNBERG (né en 1933), docteur en philosophie de l'Université de Bucarest, chef du département de philosophie de l'Académie d'Études Économiques de Bucarest. Membre de l'« Institut International de Sociologie » et de l'« American Society of Value Inquiry ». Auteur des ouvrages *La critique de la philosophie personaliste* (« Critica filozofiei personaliste », 1962), *L'Axiologie de la condition humaine* (« Axiologia condiției umane », 1972), *Qu'est-ce que le bonheur ?* (« Ce este fericirea ? », 1978) et de nombreuses études d'histoire de la philosophie contemporaine et d'axiologie (telles que: *Marx et la perspective sociologique en axiologie* in « *L'homme et la société* » no 8/1968 — France; *La réévaluation de la valeur* in «*The Journal of Value Inquiry*» no 3/1969 — Etats-Unis d'Amérique; *La connaissance et les valeurs à l'époque scientifico-technique* in «*Darshava International*» no 2/1974 — Inde; *Le jugement de valeur* — Alger, 1974; *Nietzsche versus Marx dans la culture moderne* in *Crisis and Consciousness*—ed. by R. Farris, 1977, Hollande.

VASILE DRĂGUȚ (né en 1928), docteur en histoire de l'art. Professeur d'histoire de l'art de l'Institut des beaux-arts « Nicolae Grigorescu » de Bucarest, dont il est le recteur. Directeur de l'Institut d'Histoire de l'Art de Bucarest. Membre de l'Association internationale des critiques d'art, du Conseil International des monuments et des sites (ICOMOS), du Conseil International des musées (ICOM) et du Conseil ICCROM (Centre International pour la conservation et la restauration des biens culturels). Parmi ses ouvrages, citons: *Stefan Luchian* (monographie, 1968), *Dragoș Cosma, l'auteur des fresques du monastère Arbore* (« Dragoș Cosma, maestrul frescelor de la Arbore », 1969), *La peinture murale de Transylvanie* (« Pictura murală din Transilvania », 1970), *L'Art « brancovan »* (« Arta brâncovenească », 1971), *Dictionnaire encyclopédique d'art médiéval roumain* (« Dicționar enciclopedic de artă medievală românească », 1976).

ADOLF ARMBRUSTER (né en 1941). Docteur ès sciences historiques, chercheur principal à l'Institut d'Histoire « Nicolae Iorga » de Bucarest. Il a publié, entre autres, le volume *La latinité des Roumains. Histoire d'une idée* (« Romanitatea românilor. Istoria unei idei », Bucarest, 1972, version française — 1977). De nombreuses études dans les revues de spécialité de Roumanie et de l'étranger, et surtout dans la *Geschichtsschreibung* (Südostdeutsches Archiv, XIV/1971).

TATIANA NICOLESCU (née en 1923), professeur docteur agrégé à la Chaire de littérature russe de la Faculté des langues slaves de Bucarest. Elle a publié les volumes: *L'Oeuvre de Gogol en Roumanie* (« Opera lui Gogol în România », 1959), *Tolstoï et la littérature roumaine* (« Tolstoi și literatura română », 1963), *Prosateurs soviétiques contemporains* (« Prozatori sovietici contemporani », 1968), *I.A. Bounine* (1970), *À l'échelle du temps* (« Pe scara timpului », 1972), *Andreï Belîi* (1975, en collaboration), ainsi que de nombreuses études sur la littérature russe et soviétique.

ILEANA BERLOGEA (née en 1931). Professeur d'histoire de la littérature universelle à l'Institut d'Art Théâtral et Cinématographique « I.L. Caragiale » de Bucarest. Elle a publié, entre autres, les volumes: *Luigi Pirandello* (monographie, 1967), *G.B. Shaw et la Roumanie* (1968), *Le Théâtre moderne européen* (1970), *Le Théâtre contemporain américain* (1968).

MAGDA MIHĂILESCU (née en 1939), critique de cinéma. Chroniques de la production cinématographique roumaine et étrangère publiées dans des revues de culture, dans la presse quotidienne, à la radio et à la télévision. Auteur d'études sur le film roumain contemporain. Auteur de la monographie *Sophia Loren* et de quelques émissions à la télévision sur Federico Fellini et Andrzej Wajda. Membre de la section pour le film documentaire de la F.I.P.R.E.S.C.I.

MARIUS TĂTARU (né en 1947), licencié de l'Institut des beaux-arts « Nicolae Grigorescu » de Bucarest, section Histoire et Théorie des arts. Il collabore aux revues de spécialité avec des articles et des études dont nous citons *Neue Erscheinungs formen des Romantischen Geistes und einige romantische Komponenten in der Rumänischen zeitgenossischen Malerei* in « *Revue d'histoire de l'art* », tome XIII/76. Il a publié aux éditions Meridiane, dans la collection « Maeștrii artei universale » la monographie *Caspar David Friedrich* (1974).

Pour vous abonner à la

REVUE ROUMAINE

adressez-vous à ILEXIM Dept. Export-Import Presă B.P. 136—37, Telex 11226, Bucureşti-Roumanie str. 13 Decembrie no 3 ou à nos correspondants à l'étranger

ALBANIE: Drejtorije Qendre e Pärhapjes dhe Propagandisttë dibrit, Kruga Konference e Pestes, Tirana ● R. D. ALLEMANDE: Buchexport, Leninstrasse 16, Leipzig 701 ● R. F. D'ALLEMAGNE: Kubon & Sagner — P.O.B. 68, München 34; W. E. Saarbach — 5 Köln 1, P.O.B. 101.610 ● ARGENTINE: Libraria Hachette S.A. — Rivadavia 789/45 (RC) Buenos Aires ● AUSTRALIE: Current Book Distributors PTY Ltd. 425 Pitt. St. Sydney N.S.Q. 2000 ● AUTRICHE: Globus Zeitung A. 1206, Höchstadplatz 3, Wien; Buchhandlung Gerold & Co. Graben 31, A-1011, Wien ● BELGIQUE: Office International de Librairie, 30 Av. Marnix, 1050 Bruxelles; Du Monde Entier, Rue du Midi 1062, Bruxelles, 1000; Agence et Messageries de la Presse, 1070 Rue de la Petite Ile, B. 170 Bruxelles 7 ● BULGARIE: Hemus, Boul. Russky, 6 Sofia ● CANADA: Metropolitan News Agency, Inc. 1248, Peel Street (Corner St. Catherine) Montreal 110, Québec; Ardelean Travel Service, 562 King Street, East, P.O. Box. 2216 — Kitchener, Ontario ● R. P. de CHINE: China National Publications Import Corporation, P.O. Box 88 — Pekin ● R. P. D. de COREE: Chulpanmul, Pyongyang ● CÔTE D'IVOIRE: Agence Ivorienne Hachette — B. P. 9253, route des 220 Logements, Abidjan ● CUBA: Instituto Cubano del Libro, Calle O'Reylly No. 407 La Habana ● CHYPRE: Poulias a. Coniaris Ltd., Prodromon Street 131, Nicosia ● DANEMARK: Munksgaard, Norregade, 6 Kopenhagen K ● ESPAGNE: Agire's subscription service, av. Filipinas 32. Madrid 3; Libreria Herder, Calle de Palmes 26, Barcelona 7 ● ECUADOR: Munoz Hermanos S.A., General Aquirre 178 y de Agosto, Apartado 3024, Quito ● ÉTATS-UNIS: Fam. Book Service, 69 Fifth Avenue, New York, NY. 10003; Read More Publications Inc. 140 Cedar Street, New York N.Y. 100.006 ● ÉGYPTE: Al Ahram, Al Galaa Street, Cairo ● FINLANDE: Akateeminen Kirjakauppa, P.O. Box. 128, S.F. 00101, Helsinki 10 ●., FRANCE: Hachette — 58, rue Jean Bleusen, F. 92170 Vanves; Dawson — France S.A Service Librairie, B.P. 40—91121 Palaisseau; Offilib — 48, rue Gay Lussac, 75 Paris ● GRÈCE: Institute for Balkan Studies Vas Sopfian 4, Thessaloniki; Scientific Books, 2 Hyppokratus Street, Athens T.T. 143; Agence de Presse A Samoukos — 68, Bld. Syndron, Athens ● HONGRIE: Kultura P.O. Box. 149 — Budapest 62 ● ISRAEL: Heiflepac Ltd., 11 Arlosorov Street, Haifa POB. 5434; Lepac — 15, Rambam Street, POB. 1136 Tel Aviv ● ITALIE: Messagerie Internazionali, Via Gonzaga 4, 20123 Milano ● LIBAN: Messagerie du Moyen Orient de la Presse et du Livre, Beyrouth ● MAROC: Sochepress — Angle rues Dinant et Saint-Saëns, B.P. 683 — Casablanca ● MONGOLIE: Mongolgosknigtorog, Ulan Bator ● NORVÈGE: Tiedskrift Sentralen — Karl Johangt 41—43, Oslo 1 ● PAYS BAS: Swets & Zeitlinger — 347 b Heereweg, Lisse; Martinus Nijhoff — Lange Voorhout 9—11, P.O.B. 269, Haag 2076; Meulehoff Bruna, Beulingstraat 2—4, Amsterdam, P.O.B. 197; Van Gelberen und Zoon — Isolator Weg 17, Amsterdam ● POLOGNE: Ars Polona Ruch, Warszawa, Krakowskie Przedsmiescie 7 ● PÉRU: Libreria y Distribudora Siglo S.A., Giron Trujillo 222, Rimac, Apartado 5872, Lima ● PORTUGAL: Libreria Buchholz, Lisboa, Rue Duque de Palmela 4, Av. da Liberdade; Central Distribudora Libreria — 57, Av. Santos Dumond 4 D Lisabona 1 ● ROYAUME-UNI: Hachette Gotch Ltd., Gotch House — 30 St. Bride Street, London EC.4 A4 BJ; Central Books Ltd., 37 Grays Inn Road, London WC.1 ● SUÈDE: C.E. Fritzes, Fredsgatte 2—10327, Stockholm 16; Almquist & Wiksell — S. 101—20 Stockholm, Box. 62; Pressens Samdistribution — POB. 30073. 10425 Stockholm ● SUISSE: Pinkus & Cie., Froschaugasse 7, 8001 Zürich; Schweizer Buchzentrum — 4600 Olten, Amthausquai 23; Schmidt Ag. — Sevogelstrasse 34, 4002 Basel; Karger Libri — Petersgraben 31, CH. 4011, Basel ● TCHÉCOSLOVAQUIE: Artia — We Smeckach 30, Praha 1; Slovart — Gottwaldovo nam 48.80.000, Bratislava ● U.R.S.S.: Mejdunarodnaia Kniga — Moskwa G-200 ● VIETNAM: So Xuat Nhap Sach Bao — Haai Ba Trong 32, Hanoi; Xunhasaba, 32 Hai Ba Trong, Hanoi 32 ● VENEZUELA: Sorocaima — Av. Francisco de Miranda 114, (Frente al Cacceo de Chacao), Caracas 106 ● YOUGOSLAVIE: Yugoslovenska Kniga — P.O.B. 36, Beograd; Prosveta — Terazije 16, Beograd, P.O.B. 555; Forum — Novisad, 1 v Misica, P.O.B. 206

RR

Dans le prochain numéro:

Poésies de Tudor Arghezi, Ioan Alexandru, Ion Brad, Franz Liebhard, Erik Majtényi, Francisc Păcurariu, Adrian Păunescu, Doina Sălăjan, Tiberiu Utan

Marcel Constantin Rucanu ● L'automne le plus long

Etudes et Commentaires

Nicolae Balotă ● La culture roumaine et l'idéal de l'unité nationale

Alexandru Niculescu ● La cohésion linguistque

Oltea Mișcol ● De la culture de consommation à la culture de participation

Contacts

Hepzibah Menuhin-Hauser ● Jeter des ponts

La Vie des Arts

Margareta Bărbuță ● La dramaturgie de l'examen de conscience

Gh. Curinschi Vorona ● De la conservation des monuments à l'urbanisme

Dan Grigorescu ● Documents en pierre et en bronze